NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY

Library of

PERIODICAL

Wellesley College.

NON MINISTRARI SED MINISTRARE.

Presented by
Prof. E. N. Horsford
Cambridge, Mass.

No. 17183.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/gazettedesbeauxa23pari

GAZETTE

DES

BEAUX-ARTS

TOME VINGT-TROISIÈME

J. Claye imprimeur
r. St Benoit 7. à Paris

GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
1867

19182
DH
qN
2
G3
23

La *Grammaire des arts du dessin*, qui se publie maintenant en volume chez Renouard, a été saluée à son apparition, par toute la presse, avec une unanimité de suffrages dont M. Charles Blanc peut être fier. Nous sommes fiers à notre tour d'avoir été les premiers à mettre en lumière ce livre, dont nous n'avons plus aujourd'hui à faire l'éloge. Cet éloge, il a été fait d'une manière si haute, avec tant de conviction et d'autorité par M. Nefftzer, qu'il est impossible de dire plus, ni de mieux dire. Voici les lignes par lesquelles le rédacteur en chef du *Temps* a fait précéder la conclusion du livre de notre ami.

ÉMILE GALICHON.

La librairie Renouard met en vente aujourd'hui la *Grammaire des arts du dessin*, de M. Charles Blanc.

Nous avons, depuis quelque temps, la bonne fortune et l'honneur de compter l'auteur parmi nos collaborateurs, et nos lecteurs savent assez que les rédacteurs du *Temps* n'ont guère l'habitude de se louer entre eux dans leur journal. Mais il s'agit ici d'une œuvre vraiment accomplie et tout à fait hors ligne, que la postérité, nous ne craignons pas de le dire, classera parmi les productions les plus distinguées de l'esprit français, et qui subsistera, quand le temps aura submergé bien des gloires contemporaines. Nous nous laissons donc aller sans faux scrupule au plaisir trop rare d'exprimer une admiration franche, et de saluer un livre qui sera une date, et que personne n'aura jamais envie de refaire. Dans un temps où le gaspillage du talent est à l'ordre du jour, M. Charles Blanc a montré ce que peut la longue application de l'esprit, et à quelles conditions se font les chefs-d'œuvre. Le résultat est digne de l'effort, et il est si complet que l'effort n'est pas sensible. Cette œuvre, complexe et profonde, paraît une œuvre simple et facile; elle réalise ainsi la loi suprême du beau, et sert d'illustration aux principes qu'elle formule. Sous un titre modeste et technique, M. Charles Blanc a donné une philosophie complète de l'art, mais cette philosophie n'a rien d'obscur ni d'aride; elle est pleine d'air et de lumière, elle a la grâce et la splendeur des monuments qu'elle explique. Cette esthétique est elle-même une œuvre d'art, et elle l'est dans tous les sens, par la conception, par l'ordonnance, par le style, par le fini, par l'égalité soutenue et parfaite de l'exécution. Elle est à l'art ce que l'œuvre de Buffon est à la nature. En nous exprimant ainsi, nous avons la certitude de répondre au sentiment de tous ceux qui ont déjà lu la *Grammaire des arts du dessin* dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

A. NEFFTZER.

LES BEAUX-ARTS

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

Nous entrons, curieux, sympathique, plein de joie, dans ce Champ de Mars où nous attendent, avec des spectacles connus, tant de nouveautés et de surprises. Nous allons donc enfin voir un peu de peinture. Nous allons feuilleter le livre aux pages changeantes où tous les artistes de l'Europe ont inscrit leur signature glorieuse. Que de choses à apprendre! que de noms ignorés à placer à côté des noms qui nous sont chers! que de jugements à rectifier, et combien d'admirations de jeunesse à confirmer ou à amoindrir par une étude nouvelle des œuvres et des hommes! C'est là le travail que nous devons faire. Et gardons-nous tout d'abord de nous attarder aux bagatelles de la porte. La construction, médiocrement monumentale, qui sert d'abri aux ouvrages exposés, est conçue de telle sorte qu'il n'est pas possible d'arriver de prime saut aux créations de l'art. Par un amour exagéré du symbolisme, elle enroule et déroule ses ellipses concentriques sur le patron rêvé par sainte Thérèse dans les *Sept enceintes du Château de l'âme*. Les choses de la matière occupent la première circonvallation, et chaque cercle traversé vous rapproche des choses de l'esprit. Pour arriver à l'idéal, il faut passer par la cuisine. Spectacle

enivrant! Au milieu des drapeaux fraternels qui flottent sur le monument où sont groupées toutes les créations du génie humain, vous avez cru de loin voir flamboyer un grand mot : travail; une grande idée : enseignement. Approchez-vous, et regardez avec de meilleurs yeux : « Ici on mange » , dit prosaïquement l'inscription lue de plus près. Et que de gens attablés! que de buveurs assidus à déguster les boissons exotiques! Rabelais et Jordaens souriraient à ces perspectives heureuses. L'aspect est noble en effet : le temple que vous aviez rêvé n'est qu'une auberge.

Franchissons donc ce premier cercle; nos joies sont ailleurs, et l'art nous promet des ivresses plus saines. Les peintures, les dessins, les gravures, les plans d'architectes, sont installés dans la dernière galerie tournante, sans luxe, sans comfort, sauf dans la section anglaise qui est, comme on pouvait s'y attendre, intelligemment disposée. Les statues sont groupées, les unes dans le petit jardin central, les autres dans les *secteurs* consacrés à chaque nation. Tous les tableaux, tous les marbres, ne sont pas réunis d'ailleurs dans les galeries circulaires du bâtiment principal. Cette géométrie n'ayant pas été du goût de tout le monde, des annexes ont dû être consacrées aux œuvres envoyées par la Belgique, la Hollande, la Suisse et la Bavière. Les productions de ces écoles occupent, dans le parc, des pavillons spéciaux. Du reste, la géographie de l'exposition s'apprend assez vite et, lorsqu'on relie par la pensée les éléments épars qui la constituent, on peut se rendre compte de sa richesse et de l'intérêt considérable qu'elle présente. Toute l'Europe est là, depuis la Finlande jusqu'à Gibraltar, depuis la Tamise jusqu'au Volga ; les Républiques américaines, l'Asie, l'Afrique et les îles lointaines de l'Océanie ont même envoyé quelques peintures. Nous n'en demandons pas davantage. Le festin est suffisamment copieux ; un peu plus et ce serait trop.

Le résultat de ce grand concours était prévu par avance. L'école française, quoique décapitée de ses chefs glorieux, y tient le premier rang; par une fâcheuse aventure, l'Angleterre, si intéressante en 1855, semble avoir un peu baissé ; la Belgique , la Hollande , la Suède , l'Allemagne , sont, sauf quelques modifications qu'il conviendra d'indiquer, ce qu'elles étaient il y a douze ans. La renaissance italienne, depuis longtemps espérée, continue à se faire attendre ; mais l'Espagne paraît sortir de son long silence, et nous pourrons saluer chez elle quelques peintres récemment éclos. D'autres nations ont fait aussi des tentatives plus ou moins heureuses, et nous aurons à juger leurs efforts, à y applaudir peut-être.

Il va sans dire que dans l'appréciation et la comparaison de ces diverses écoles on ne saurait apporter aucun étroit parti pris de nationalité ou de race. Élargissez Dieu , disait Diderot ; élargissez la patrie, crie la

grande voix de l'esprit moderne. Nous obéissons, dans la mesure de nos forces, à ces nobles conseils. Et, vraiment, c'est surtout dans le domaine de l'art que cette suppression des frontières est facile. Les écoles, si distinctes autrefois, vont tous les jours se mêlant davantage; sauf l'art anglais, qui garde un accent particulier, tout l'art européen vit et se meut dans un perpétuel échange d'idées et de méthodes, et semble obéir aux mêmes tendances. Peintres, sculpteurs, écrivains, nous ne parlons pas le même langage, et nous nous comprenons cependant, parce que nous ne sommes ni des diplomates, ni des soldats, et que nous habitons les régions sereines, le monde idéal de la fraternité et de la paix. Nous sommes unis dans l'histoire. Les philosophes rêveurs que Rembrandt enveloppe de sa lumière dorée nous parlent comme ils parleraient à des amis d'Amsterdam; les vierges de Raphaël nous sourient sans nous demander de quel pays nous venons; le cœur des héros de Michel-Ange ne bat pas autrement que le nôtre; ce que les personnages d'Holbein et de Dürer ont dit en allemand à leurs contemporains, ils nous le redisent encore dans une langue éternelle, accessible à tous, et leur parole mystérieuse a parfois l'intimité d'un tutoiement. Cette unité que nous possédons dans le passé, faisons-la dans le présent. Que le drapeau différent ne nous empêche pas de voir l'âme pareille. Montons sur la plus haute colline; permettons à l'éloignement d'effacer peu à peu les lignes indistinctes qui, pour quelques-uns, marquent les frontières; sachons toujours où finit le beau; oublions où finit la patrie.

I.

BELGIQUE.

Les organisateurs de l'exposition belge, qui sont les hommes les plus doux du monde, ont eu le bon goût de s'insurger contre les rigoureuses exigences qu'on voulait leur imposer. Ils n'ont pas accepté l'étroit espace qu'on destinait aux œuvres de leur école, et ils ont fait construire dans le parc un pavillon spécial, qui n'est pas sans doute un modèle d'élégance, mais où les tableaux de leurs artistes sont exposés dans d'excellentes conditions d'isolement et de lumière. Les Belges n'ont pas voulu non plus, et nul ne saurait les en blâmer, subir les fatalités ignorantes du catalogue français, qui aurait défiguré leurs noms et supprimé tous les renseignements utiles; ils ont fait imprimer à Bruxelles un livret qui, dans ses trente-six pages in-18, dit simplement, et sans faute d'or-

thographe, tout ce qu'il doit dire. Le curieux a donc, pour visiter la petite exposition belge, le guide sûr qui, presque partout ailleurs, lui manquera [1].

Ainsi combinée et cataloguée, cette expositition se présente avec un grand caractère d'unité. Comme toutes les écoles du monde, l'école belge se compose aujourd'hui des représentants de l'art nouveau et des peintres — de jour en jour moins nombreux — restés fidèles à l'art qui s'en va. Ce mélange était encore visible à l'Exposition de 1855 : on n'en trouvera plus aucune trace à l'Exposition actuelle. Le groupe des *anciens* s'est abstenu, et nous n'avons devant nous au Champ de Mars que les maîtres véritablement actuels et vivants. Dans un article publié naguère, à propos du meilleur de ces peintres, M. Leys, nous avons essayé d'expliquer comment l'école belge, longtemps attardée par la mauvaise imitation de l'école de David, avait reconquis son indépendance. Elle jouit aujourd'hui du fruit de sa victoire. Renouant le fil brisé des vieilles traditions, elle a retrouvé l'éclat harmonieux de la couleur, la vérité du clair-obscur, et ce beau pinceau, ferme, résolu, plantureux, qui fut la gloire des Flandres. M. Henri Leys, on le sait, a eu sa part dans ce travail de reconstitution de l'école : il est aujourd'hui encore à la tête du mouvement, et il montre bien son hégémonie dans les onze tableaux qu'il a envoyés à l'Exposition universelle. — Parmi ces tableaux, il en est quelques-uns dont il a déjà été parlé dans la *Gazette;* nous aurions manqué à tous nos devoirs, si, dans une note sur l'Exposition d'Anvers en 1861, dans le compte rendu de l'Exposition de Londres, et dans notre notice sur M. Leys [2], nous n'avions pas décrit avec le soin qu'ils méritent le *Conciliabule du temps de la Réforme* (1857), la *Publication de l'édit introduisant l'inquisition dans les Pays-Bas* (1859), l'*Institution de l'ordre de la Toison d'or* (1862). Il nous serait doux de revenir sur ces divers tableaux, et notamment sur le dernier, que nous avons revu avec une joie infinie. Grâce à la chaleur de la coloration, au frappant caractère des têtes, à la richesse du pinceau, l'*Institution de la Toison d'or* demeure l'un des chefs-d'œuvre de M. Leys. Mais il faut craindre de se répéter, et il est assurément plus utile d'examiner les œuvres inédites de l'excellent peintre d'Anvers.

1. Depuis que ces lignes sont écrites, la Russie et la Suisse ont fait imprimer des catalogues spéciaux. Un membre du jury international, M. Marcello Ranzi, a publié sur les *Beaux-Arts italiens* une brochure qu'on doit considérer comme un livret enrichi de notes critiques. Encore quelques efforts, et il ne restera plus rien du catalogue officiel.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 297.

INTÉRIEUR DE LUCHER, À WITTENBERG

[illegible]

Luther chez Lucas Cranach, l'*Intérieur de Luther à Wittemberg* et la *Sortie de l'église*, sont des peintures absolument nouvelles (1865 et 1866). Elles sont dignes du maître. Dans le dernier de ces tableaux, la foule qui sort de l'église se détache, colorée et vivante, sur un de ces fonds d'architecture du moyen âge, qui donnent tant de saveur aux compositions de M. Leys. Ces pignons aigus, ces toitures en poivrière, ces hautes murailles de briques rouges, composent pour le regard un décor somptueux et charmant. Dans le *Luther chez Lucas Cranach*, on retrouve, avec le sentiment profond des physionomies, la séduction que M. Leys sait mettre dans ses peintures d'intérieur, et cette lumière voilée qui enveloppe si doucement les personnages et les choses. Quant au *Luther à Wittemberg*, nous ne le décrirons pas. L'eau-forte que nous publions nous dispense de tout commentaire sur cette scène intime, où la figure de Catherine Bore travaillant à la fenêtre mêle sa grâce à l'austérité des docteurs traduisant la Bible.

Mais ces tableaux de petite dimension nous touchent moins que les nouvelles peintures historiques dont M. Leys a emprunté le sujet aux chroniques flamandes. On sait que l'artiste a entrepris un immense travail : la décoration de la grande salle de l'hôtel de ville d'Anvers. Tout en poursuivant son œuvre, M. Leys en a reproduit sur toile deux des pages principales : *l'Archiduc Charles prêtant serment entre les mains du bourgmestre et des échevins d'Anvers* et *le Bourgmestre Lancelot van Ursel haranguant la garde bourgeoise pour la défense de la ville*. Le récit de ces faits présente un vif intérêt pour les Anversois. Avant d'entrer dans le marquisat du Saint-Empire, dont Anvers était le chef-lieu, le souverain était tenu de jurer d'observer les lois en vigueur dans sa seigneurie et de respecter les priviléges des citoyens. C'est le sujet du premier tableau, où nous retrouvons, sinon des amis, du moins bien des figures de connaissance : le jeune archiduc, qui, devant l'Évangile ouvert, prête le serment traditionnel, c'est le futur Charles-Quint; auprès de lui sont ses deux sœurs : Marie, qui fut reine de Hongrie; Éléonore, qui sera la femme de François Ier. La scène se compose bien; elle a le luxe d'une cérémonie officielle, l'aspect solennel d'une fête presque religieuse. Peut-être la distribution de la lumière pourrait-elle être meilleure; quelques figures épisodiques tiennent trop de place; un artifice de la coloration aurait pu, je crois, dissimuler un peu leur importance et les faire rentrer dans la grande unité de l'ensemble. Mais tous les signes de la force se lisent dans cette œuvre virile. L'autre tableau n'est pas moins intéressant. Il faut, pour le bien comprendre, se rappeler qu'en 1542 Anvers fut menacé et même assiégé par Martin van Rossem. Le

péril était imminent. Le bourgmestre Lancelot van Ursel, à qui il appartenait de convoquer la garde bourgeoise, réunit sur la grand'place les guildes armées, et, après en avoir confié le commandement à l'échevin van Spanghen, il harangua si bien ces ouvriers et ces marchands que leur mâle attitude fit réfléchir l'ennemi; car, en ces temps de forte vie municipale, le moindre bourgeois devenait un soldat, et au besoin un héros. Le moment historique étant ainsi précisé, on peut trouver, et c'est notre avis, que M. Leys aurait peut-être pu donner à ses groupes un peu plus d'animation, et qu'ils sont bien calmes, ces braves gens qui vont courir aux armes pour défendre leur ville attaquée. Mais, en dehors de cette situation morale, qui aurait pu être exprimée avec plus d'émotion, la peinture est excellente, et elle gardera une place d'honneur dans l'œuvre de M. Leys. Nous ne faisons pas état seulement de l'exactitude pittoresque des costumes et de la vraisemblance archaïque de la scène représentée; cet aspect rétrospectif nous touche assurément, comme il touchera tous ceux qui aiment l'histoire; mais nous aimons encore mieux louer, dans le *Bourgmestre van Ursel*, les qualités d'art qu'on y voit paraître si nombreuses : le sentiment du groupe, le caractère intime et parlant des physionomies flamandes, ces colorations à la fois vives, intenses, profondes, où les tons clairs jouent harmonieusement avec les bruns fauves, la richesse décorative de l'effet général, et surtout cette exécution résolue et forte qui donne aux plus humbles choses l'intérêt, l'esprit et la vie. Cette page et le *Serment de l'archiduc Charles* nous permettent d'affirmer que la décoration de la grande salle de l'hôtel de ville d'Anvers sera l'œuvre capitale de M. Leys.

Nous n'en dirons pas plus long sur ce maître, qui demeure l'honneur de la nouvelle école belge. Nous avons déjà apprécié, dans une étude d'ensemble, la situation que son talent lui a conquise, et plus d'une occasion nous sera sans doute offerte de rendre justice à cet heureux pinceau, qui sent si bien l'histoire, et qui sait si bien la peinture.

Cette exposition, qui a rappelé et confirmé pour M. Leys le succès de 1855, sera bonne aussi pour la plupart des peintres belges, et tout particulièrement pour M. Alfred Stevens. Nous avons pu suivre depuis ses débuts ce peintre, qui a grandi en France, et qui appartient à deux écoles. Nous l'avons vu avec plaisir abandonner peu à peu sa première manière, où la solidité dégénérait en lourdeur, où la vigueur des tons allait jusqu'au noir. M. Stevens s'est transformé sous nos yeux, et, tout en restant sérieux, il est devenu l'un des meilleurs parmi les peintres des élégances modernes. Des huit tableaux qu'il expose, tous ne sont pas de la même valeur, mais tous présentent un intérêt d'art et révèlent chez l'auteur

la volonté persistante d'exprimer quelque chose de la vie et des costumes de ce siècle. Parmi ces scènes familières, il en est une qui nous reporte, par sa date, à des époques très-lointaines : la *Consolation* est du temps où les femmes portaient des bandeaux (1857). Hélas! nous faisons tous de l'archéologie sans le savoir : peintres et critiques, nous notons le caractère, l'émotion, la mode de l'heure présente; quelques années s'écoulent ou quelques semaines, et notre croquis est déjà de l'histoire. Si donc les Saumaise futurs s'inquiètent de la toilettes des Parisiennes en 1857, ils pourront s'en rapporter au tableau involontairement archaïque de M. Stevens, à cette *Consolation* qui nous montre, assises sur un même divan, deux femmes en deuil et une jeune fille en robe blanche, en ceinture rose, frais costume qui va bien aux consolatrices. A cette époque, M. Stevens avait un certain goût pour le drame sentimental; il aurait, au besoin, peint les angoisses, les sombres désespoirs de la misère, comme on le voit dans la *Mendicité tolérée*, où une pauvresse se morfond, avec un enfant, devant la boutique d'un changeur. Depuis lors, l'artiste a modifié le choix de ses sujets; il peint encore des mains tendues, mais ce sont de jolies petites mains blanches, et elles s'ouvrent, non à l'aumône, mais au baiser. Lorsque M. Stevens touche au sentiment, il l'habille à la dernière mode, il le revêt des plus séduisantes élégances. *Une douloureuse certitude*, c'est l'histoire d'une femme, vraiment un peu trop curieuse, qui, en furetant dans le secrétaire de son mari, y trouve la preuve d'une infidélité soupçonnée. Les *Amours éternelles* nous montrent une jeune fille, vêtue de noir, qui attache un brin de buis bénit au-dessus du portrait de sa mère, et qui, par une mimique empruntée aux enfants, envoie un baiser à la chère image.

Dans les autres tableaux de M. Stevens, le sentiment tient moins de place; c'est la vie mondaine, l'oisive rêverie du chez soi, la confidence amicalement échangée, et cette conversation fraternelle qui, dans le boudoir parfumé, s'établit entre la femme et les fleurs. Mais aimons beaucoup la *Rentrée du monde :* une jeune coquette, vêtue d'une belle robe de soie jaune, — M. Stevens a, comme coloriste, de charmantes audaces, — a passé la soirée au bal; assise, près de la lampe, elle détache nonchalamment son bracelet, mais sa pensée est ailleurs et, encore occupée de son succès, elle voit repasser devant ses yeux une silhouette qui l'intéresse, elle entend bruire à son oreille un mot dont elle se souvient; c'est le premier chapitre d'un roman, et c'est une peinture excellente.

L'accord des couleurs joue un grand rôle dans ces petites scènes familières. *La Visite*, qui appartient au roi des Belges, charmera tous les délicats : une très-jeune femme, habillée d'une robe d'un brun clair,

est assise sur un divan bleu ; debout, auprès d'elle, une dame, plus âgée et vêtue d'une robe d'un gris très-fin, taillée par la bonne faiseuse, prend congé et, la main sur le loquet de la porte, éternise son adieu, car il n'y a pas de raison pour qu'on voie finir une conversation entre deux amies. La vérité des attitudes, la grâce des visages, la coquetterie des ajustements, font de ce petit tableau une œuvre exquise. M. Stevens ne réussit pas toujours aussi bien. On sait qu'au temps de ses débuts il donnait un peu dans le noir ; il en est resté quelque chose au bout de son pinceau, et parfois il exagère les ombres. Dans la *Dame rose*, dans *Une bonne lettre*, les visages des charmantes petites femmes peintes par M. Stevens se voilent d'une teinte obscure et qui, par l'action du temps, menace de devenir plus épaisse encore. A vrai dire, c'est le seul défaut qui nous contriste dans ces peintures si bien faites, si séduisantes au regard, et qui, prises dans les réalités quotidiennes de la vie moderne, en raconteront à toujours les costumes, le mobilier et les élégances.

On ne sait, du reste, comment s'y prennent ces artistes belges, mais ils sont tous d'habiles peintres. M. Charles de Groux, qui a hésité d'abord entre les sujets historiques et les scènes de la vie intime, choisira bientôt le genre modeste où son sentiment s'exprime le mieux. Il renoncera aux grandes machines comme la *Mort de Charles-Quint* et les *Bourgeois de Calais*, pour peindre, avec la douce émotion qui est dans sa nature, des sujets pareils à l'*Aumône*, à la *Visite du médecin*. C'est là que l'attend le succès. Les épisodes empruntés aux vieilles chroniques flamandes ont un peintre expérimenté dans M. Ferdinand Pauwels, qui est devenu professeur à l'Académie de Weimar, mais qui est resté fidèle à l'histoire de son pays et aussi à sa manière de peindre. Quant à M. Hamman, qui est depuis longtemps un des nôtres, il expose, avec l'*Éducation de Charles-Quint*, du musée du Luxembourg, ses deux tableaux du Salon de 1864. On sait que ces peintures, que recommande surtout l'habileté de la main, manquent un peu d'originalité et d'inspiration.

Les amateurs ont revu avec plaisir un choix des meilleurs tableaux de M. Florent Willems. C'est encore là un Belge un peu parisien. Il se distingue de ses compatriotes par un choix particulier de coloration. Alors que presque tous les artistes de la Belgique cherchent les tons vigoureux et les nuances chaudes, il peint clair, et, si l'on en juge par la tendance un peu menaçante que signalent ses plus récents tableaux, il pourrait en venir à peindre blanc. Ce danger a paru visible dès 1861, alors que M. Willems exposait au Salon des Champs-Élysées le tableau qui depuis a reparu à la vente du duc de Morny et qui groupait autour d'une table quelques gentilshommes buvant à la santé du roi. Dans

cette manière contre laquelle M. Willems ne se défend pas assez, les costumes des personnages se détachent en vigueur sur des fonds crayeux, les ombres sont presque complétement supprimées, et l'aspect général est quelque peu aride et sec. M. Willems, qui a appris chez les anciens Hollandais à peindre les robes de satin et les plis cassés des étoffes, devrait leur demander comment ils obtiennent la chaude unité de l'ensemble, et cette atmosphère respirable qui enveloppe les personnages et les mêle, sans les confondre, avec les choses ambiantes. Ce n'est pas à dire que M. Willems ne soit pas un artiste très délicat et très bien informé de la grâce. *L'Anneau des fiançailles, la Veuve, la Visite,* et surtout *les Adieux* sont, dans leur gamme claire, des peintures bien venues et séduisantes. Dans l'objection que nous avons faite, nous n'avons pas voulu signaler un défaut capital, mais une tendance fâcheuse pour un talent qui nous est cher. M. Willems pourra, quand il le voudra, s'arrêter sur cette pente.

Le meilleur portraitiste de la Belgique est M. Lievin de Winne, dont le nom est bien connu des visiteurs des expositions françaises. M. de Winne fait le portrait simplement, avec une parfaite sobriété de geste et d'attitude, sans grand éclat dans la coloration, sans viser le moins du monde à rappeler les allures magistrales des grands peintres de son pays. Il n'en exprime pas moins bien la personnalité de ses modèles, et il l'exprime avec bonhomie et dans un sens très-moderne. C'est par ces qualités que se recommande le portrait de M. D. L'attitude est excellente, la tête a beaucoup de relief et de pensée.

C'est aussi un bon portrait que celui du peintre Joseph Lies, par M. Verlat. Nous nous rappelons avoir vu à Anvers, en 1861, ce sérieux travailleur qui avait grandi dans le voisinage de M. Leys, qui était véritablement passionné pour son art et qui, comme Watteau, se mourait doucement de la poitrine sans en rien dire. Joseph Lies était un Flamand brun, à la chevelure abondante, aux traits mobiles, un artiste brûlé par une flamme intérieure. M. Verlat a bien rendu cette tête énergique et maladive. Et quant à M. Verlat, c'est lui-même un peintre de grand courage, qui s'attaque à la question d'art par tous ses côtés. Nous n'avons pas un goût bien vif pour ses compositions religieuses; il nous paraît mieux réussir dans la peinture d'animaux : son tableau *Au loup!* exposé au Salon de 1861, demeure, quant à présent, son œuvre la plus heureuse.

Une objection, qu'il faut reproduire, a déjà été faite à M. Joseph Stevens. On lui a dit que l'animal obéissant aux lois de sa nature, et cédant naïvement à ses instincts, était plus intéressant que l'animal

habillé en homme et jouant notre comédie. Laissons à Decamps ses singes cuisiniers et ses singes peintres. M. Stevens fait aussi des singes ; des deux interlocuteurs groupés dans les *Cancans de la première heure*, l'un porte la blanche souquenille du pierrot, l'autre revêt l'uniforme noir d'un cocher de corbillard. Il est inutile d'être aussi spirituel ; M. Joseph Stevens, qui sait si bien son métier de peintre, aurait vraiment grand tort de faire la cour aux « philistins » qui, en arrivant devant une image, y cherchent tout d'abord le mot pour pleurer ou le mot pour rire. Nous croyons qu'un tableau est toujours assez amusant quand il est bien peint.

On sait que lorsqu'une école se renouvelle elle se renouvelle tout entière et dans tous les genres. Il n'y a donc pas à s'étonner que la Belgique, échappée aux mauvaises influences qu'elle a subies pendant les trente premières années de ce siècle, compte aujourd'hui des paysagistes excellents. M. de Knyff, M. Lamorinière, M. Fourmois, ont tout ce qu'il faut pour être compris de ceux qui aiment Daubigny et nos poëtes naturalistes. Nous avons été particulièrement frappés du grand paysage, la *Mare*, dans lequel M. Fourmois mêle à des qualités bien flamandes une sorte de souvenir d'Hobbema. Le motif est emprunté à la nature, mais il s'élargit par je ne sais quelle exagération volontaire; les arbres grandissent, la végétation devient plus plantureuse, la vie universelle court dans les feuilles et dans les herbes ; au bord de la mare un chasseur, hardiment vêtu de rouge, mêle à ces intenses verdures la note familière au paysagiste hollandais. Ce tableau de M. Fourmois ne sera pas l'une des moins précieuses parmi les œuvres dont va s'enrichir le musée des maîtres modernes à Bruxelles.

Nos lecteurs n'ont pas besoin qu'on leur présente M. Jean-Baptiste van Moer. Ils connaissent l'habile architecturiste, ils savent avec quelle franchise et quelle délicatesse il fait jouer la lumière dans l'intérieur d'un palais ou d'une église ; ils connaissent ce maître, qui est venu du pays de Peter Neefs et qui peint volontiers comme Guardi. Pour nous, nous avons toujours célébré M. van Moer, et nous n'avons pas à nous en repentir : voyez l'*Intérieur de l'église Saint-Marc à Venise* et l'*Église Sainte-Marie de Belem* ; il est impossible d'être plus juste dans l'effet, plus large dans le travail. Une certaine liberté d'allure, un sentiment en quelque sorte décoratif, s'allient chez M. van Moer à l'exquise notion de la lumière. Et voilà encore un genre de peinture dans lequel l'école belge réussit fort bien.

Elle a aussi des peintres de marines, elle en a un du moins, M. P. J. Clays, qui s'annonce comme un maître. Je ne crois pas que M. Clays ait

encore exposé en France. Saluons fraternellement sa bienvenue. Il est flamand par sa manière de peindre, et, par le choix des paysages qu'il représente, il se rapproche des Hollandais. Il ne peint pas la mer, mais l'Escaut à l'endroit où il s'élargit, et ces eaux blondes et grises qui vous portent en bateau à vapeur du Moerdyk à Rotterdam. Avec un sens profond des choses, il exprime dans le *Calme plat*, dans le *Gros temps*, l'humidité des ciels de la Flandre occidentale, le sommeil de l'eau calmée ou la caresse, parfois menaçante, de la brise qui fait frissonner, autour des koffs chargés jusqu'au bordage, les petites vagues clapotantes. L'eau a trouvé dans M. Clays un peintre merveilleusement exact; il lui donne son mouvement, sa limpidité, sa vie, et, talent heureux, il sait, aux endroits où le rayon la traverse, l'emplir de lumière.

Les organisateurs de l'exposition belge, tout à fait heureux dans le choix des peintures qu'ils ont réunies, n'ont pas réussi aussi bien dans leur exposition de sculpture. Plusieurs maîtres dont nous savons les noms sont absents. Ce résultat se produira d'ailleurs un peu partout; les créations de la statuaire sont d'un transport difficile, et, à l'exception des Italiens qui nous ont envoyé un grand nombre de figures de marbre, les autres nations sont restées sur la réserve. Nous ne voyons guère à citer chez les Belges que la statue équestre de Léopold Ier, bronze de M. Joseph Geefs. Le feu roi est ressemblant, l'œuvre est bien faite; elle est dans les conditions de sagesse qui s'imposent aux créations de l'art officiel, elle n'a pas beaucoup de cachet. Les statues d'Ambiorix et de Boduognat que MM. Bouré et Armand Cattier destinent à l'ornementation de l'une des portes d'Anvers, sont de grandes machines d'un aspect assez décoratif, mais dont l'effet ne pourra être bien apprécié que lorsque ces rudes figures occuperont la place qui les attend : la question de dimension n'est pas indifférente lorsqu'il s'agit de colosses; il semble qu'à l'Exposition ces statues ne sont pas placées assez haut; on les voit de trop près pour les bien voir. — Les bronzes de M. Édouard Fiers, l'*Esclave* et le *Colin-Maillard* n'ont pas une très grande signification. On en pourrait dire autant des marbres de MM. Antoine Sopers et Louis Samain. Le premier de ces artistes a déjà été récompensé à Paris en 1864, et précisément pour une des statuettes qu'il expose aujourd'hui, un *Jeune Napolitain*, qui n'est pas sans grâce. Quant à M. Samain, il habite Rome, et la figure d'*Hébé* qu'il envoie montre, malgré quelques banalités dans le type, qu'il a appris à travailler le marbre à l'italienne. Enfin, c'est un excellent buste, un portrait fouillé et vivant que celui de M. van Volxem, ancien bourgmestre de Bruxelles, par M. G. de Groot.

Le défaut des œuvres dont nous avons parlé précédemment, c'est d'appartenir encore par quelques réminiscences à l'art de la veille. La peinture belge s'est complétement renouvelée, elle s'est faite tout à fait moderne; la statuaire, un peu en retard, semble hésiter à abandonner les traditions académiques. Or, le génie de la nation veut ici être consulté : si la Belgique n'a pu, malgré la sincérité d'un effort qui a duré longtemps, acclimater chez elle les principes de l'école de David, elle ne pourra pas davantage s'habituer, en sculpture, aux méthodes de Cartellier et de Bosio : elle ferait mieux de se retourner vers son passé et d'étudier les Duquesnoy, les Faidherbe, les Helderenberg et tous ces maîtres, au travail gras, à la manière hardie et colorée, qui sont vraiment des compatriotes de Rubens et qui expriment presque aussi bien que lui les morbidesses de la chair et les frémissements de la vie. Les sculpteurs belges devraient, quoi qu'il arrive, faire un effort nouveau et se mettre à l'unisson des peintres, à qui l'affranchissement a si bien réussi. L'Exposition universelle de 1867 confirmera pour ces derniers le triomphe de 1855 : il y a vraiment une école belge, et cette assertion aura son prix, lorsqu'en continuant sa promenade au Champ de Mars le visiteur se sera tristement convaincu que la douce lumière de l'art ne luit pas pour tout le monde.

II.

HOLLANDE.

Les Hollandais ont fait comme les Belges : ils n'ont pas voulu — n'ayant guère à montrer que de petits tableaux — subir les hautes galeries qu'on leur avait destinées, et ils ont installé leur modeste exposition dans un pavillon spécial. Nous y retrouverons quelques-uns des maîtres que nous avions pu étudier à Paris en 1855; mais le temps a marché pour eux comme pour nous, et si les années peuvent altérer les visages au point qu'on a quelquefois de la peine à reconnaître ses amis, elles peuvent aussi vieillir les talents. Il ne paraît pas que M. David Bles ait beaucoup gagné depuis douze ans. Il a toujours de l'esprit, il sait toujours habiller ses personnages à la mode hollandaise du dix-huitième siècle. Mais son coloris sans fraîcheur mêle des tons boueux, même aux carnations qui, chez les enfants d'Amsterdam et de La Haye, sont si blondes et si roses. C'est l'intention comique, et quelquefois aussi le sentiment qu'il faut chercher chez M. David Bles. Cer-

tains de ses tableaux, tels que *la Musique d'amateurs* et *le Duo,* que nous avions vus à Londres en 1862, doivent beaucoup gagner à la gravure : même observation pour une peinture nouvelle, *la Place vide au foyer :* ici la note est sentimentale, disons mieux, elle est émue. La table est dressée ; un vieil officier s'y est assis avec sa jeune fille et avec son fils ; mais un siége est resté vide, c'est celui qu'occupait hier encore l'épouse adorée, la mère désormais absente. Les yeux du père se sont remplis de larmes que sa fille essuie dans un baiser. La peinture, il faut le répéter, manque un peu de franchise et de distinction ; mais l'intention morale est délicate, et il est bon d'avoir à se dire que si les compatriotes de Rembrandt ont beaucoup perdu, il leur reste encore le sentiment.

Et c'est pour cela que nous mettons au premier rang, dans l'école hollandaise, un artiste, imparfait peut-être, mais toujours bien informé des choses du cœur, M. Joseph Israëls. Le peintre d'Amsterdam a souvent exposé à Paris, et l'on ne sait trop pourquoi il n'y a jamais obtenu de récompense. Dès 1855, il envoyait au Salon de l'avenue Montaigne *le Prince Guillaume d'Orange s'opposant à l'exécution des décrets du roi d'Espagne.* Mais ces sujets historiques ne sont point faits pour le talent de M. Israëls. Les spectacles familiers de la vie hollandaise lui suffisent ; il la comprend dans ses joies et dans ses tristesses. C'est un joli tableau que *les Enfants de la mer ;* une petite fille, un petit garçon, vêtus de couleurs claires, y jouent, sur le sable fin, au bord de la mer bleuissante ; la belle lumière du nord enveloppe le paysage de sa gaieté et met dans le ciel un sourire ; mais M. Israëls réussit mieux encore dans les sujets qui se voilent d'une teinte de mélancolie. Son meilleur tableau dans ce genre est l'*Intérieur de la maison des orphelines à Katwyk,* déjà exposé au salon de 1866. Dans une chambre qu'éclaire tristement un jour avare, trois jeunes filles sont assises, occupées à quelque ouvrage de couture. Pauvres elles-mêmes, elles travaillent pour les pauvres, elles ne parlent pas, elles poursuivent, sans lever la tête, leur labeur silencieux, et l'heure passe pour elles, monotone, lente et presque sans espérance. Il y a un grand calme, une tristesse résignée dans cet intérieur : les fonds y sont peut-être un peu noirs ; l'exécution n'y est point tout à fait précise et magistrale, mais l'émotion y demeure visible comme dans tout ce qui sort de la main de M. Israëls.

M. Bakker-Korff, dont nous écrivons le nom pour la première fois, est, avec moins d'esprit, un Meissonier hollandais ; il met dans ses petits tableaux un peu de sentiment, et le plus souvent un peu d'ironie. Il est fin par le travail du pinceau, et plus fin encore par la couleur. Chaque

maître, on le sait, a sa gamme préférée et sa dominante. M. Bakker-Korff peint gris-perle ; il se contente de mêler à son gris de pâles nuances blondes. Ses tableaux, ainsi combinés, sont naturellement très-harmonieux et très-doux. *Le Toast de remerciment* (1864) caractérise, mieux que ses autres peintures, la manière fine de l'artiste hollandais. Trois vieilles dames, surannées par le costume et voûtées par l'âge, achèvent un frugal repas : mais, comme c'est un jour de fête, on a débouché un flacon de vin de France, et les bonnes vieilles, qui savent d'ailleurs les anciens usages et qui jadis ont été du monde, échangent, le verre en main, des félicitations et des souhaits. Un peu de comédie égaye, comme il convient, cette scène intime qui est peinte avec une parfaite délicatesse, avec un charmant esprit de détail, car M. Bakker-Korff est bien un fils de ce pays, où l'observation a été poussée jusqu'au génie.

Ces qualités, essentiellement hollandaises, ne se retrouvent plus chez M. Alma Tadéma. L'expression morale le touche peu ; c'est purement et simplement un pittoresque, et, pour parler comme au théâtre, il n'est pas de ceux qui font de la peinture « en dedans ». La poésie n'est point son fait. Autant la jeune fille pleurant son oiseau mort est touchante dans Catulle, autant elle nous paraît froide et insignifiante dans la *Lesbie* de M. Alma Tadéma. L'archéologie, les détails du costume et du mobilier, tiennent tant de place dans ses tableaux, qu'il n'en reste plus pour le sentiment. La curiosité domine dans la *Danse égyptienne*, qu'on a déjà vue au Salon de 1864, dans *l'Éducation des petits-fils de Clotilde*, dans *la Momie*, et, on peut le dire, dans toutes les peintures du maître hollandais. Rembrandt n'en savait pas si long sur la couleur locale, mais il voyait plus clair au fond de l'âme humaine. Ce n'est point à dire que M. Alma Tadéma ne soit pas un peintre des plus habiles. Il s'est formé auprès de M. Leys, et il doit à cette forte discipline un pinceau ferme et sûr, un art particulier de caractériser les têtes, et un goût véritablement heureux pour les colorations robustes ; il a des rouges qui font plaisir à l'œil et des bruns qui sont les plus beaux du monde. En résumé, M. Alma Tadéma n'est pas sentimental ; mais, comme peintre, il a des mérites auxquels les connaisseurs attacheront toujours un grand prix.

M. Bischoff, dont le catalogue officiel a dénaturé le nom, n'est pas non plus un Hollandais des plus purs, il est élève de M. Comte, et volontiers il ferait de la peinture française. *Le Jour de la Pentecôte*, qu'il avait exposé au Salon des Champs-Élysées, *la Prière interrompue*, qu'il a envoyée au Champ de Mars, ne sont guère que des études de costumes, et, disons-le, des études d'empâtements. M. Bischoff a été séduit par les savantes maçonneries de Decamps : il excelle à crépir un mur, à exprimer, dans

les saillies de la pâte, le relief rugueux des choses. Savant dans les procédés de la peinture à l'huile, il n'est pas moins habile à manier le pinceau de l'aquarelliste. Mais si M. Bischoff veut intéresser le public à ses tentatives, il fera bien de mêler à sa pratique un peu d'idées, ou tout au moins un sentiment.

Ce n'est pas dans le paysage que brille la moderne école hollandaise. Nous n'avons jamais bien compris, pour notre part, le succès de Barend-Nicolas Koekkoek, dont l'exposition nous montre une œuvre posthume, *l'Hiver*. Koekkoek était presque illustre à Amsterdam; il voyait mal la nature, il connaissait peu la lumière. M. W. Roelofs rend mieux l'aspect des campagnes hollandaises; M de Haas est un paysagiste facile, superficiel, nn peu banal. Nous croyons, comme Hobbema, comme Ruysdael, comme Albert Cuyp, que la Hollande est un pays très-mélancolique en hiver, très-gai en été, mais toujours très-fin de ton ou très-coloré. Les prairies y sont d'un vert intense, les toits sont rouges, le ciel, aux dernières heures du jour, est tout étincelant d'or liquide. Ces énergies de la coloration ne sont guère comprises aujourd'hui que par M. Jean Weissenbruch. Nous avons déjà eu l'occasion de rendre à ce vigoureux talent la justice qui lui est due. Son petit tableau, *l'Écluse*, est plein de couleur et de soleil.

Les Hollandais nous ont envoyé quelques statues. Elles sont dépourvues de toute signification, et la critique n'a aucune raison de s'y arrêter. — Poursuivons donc notre voyage, et achevons aujourd'hui l'examen des écoles du Nord.

III.

DANEMARK. — SUÈDE. — NORWÉGE.

Le Danemark tient peu de place à l'Exposition : une trentaine de tableaux, quelques dessins, une douzaine de plâtres ou de marbres constituent son contingent. La récolte est maigre. A quel nom, à quelle œuvre attacher ici un bout d'éloge? Madame Jérichau a les meilleures intentions du monde, mais son pinceau est singulièrement inégal. Alors même qu'on y voudrait mettre un peu de complaisance, le *Matelot danois* restera toujours un mauvais tableau. Nous aimons beaucoup mieux le *Naufrage sur la côte du Jutland*. Échappée aux fureurs de la tempête, une famille a trouvé un asile dans une pauvre cabane de pêcheur; le groupe s'arrange assez bien; l'exécution a quelque fermeté, et, au point de vue du coloris, dont madame Jérichau s'occupe ordinairement si peu, l'accord des

rouges, des blancs et des noirs compose une heureuse harmonie. Faut-il citer le *Samson* que M. Bloch a peint à Rome en 1863? Non, car c'est à peine une étude d'un médiocre élève. Faut-il s'arrêter devant le portrait du comte Fritz, par M. Gertner? Non encore, car le corps du personnage ne se modèle pas assez sous le vêtement. Les Danois font volontiers du paysage, mais ils y paraissent d'une faiblesse extrême, et absolument en retard sur toutes les écoles modernes. Le plus habile artiste du pays est M. Frölich, qui expose quelques bons dessins. Quant à la sculpture, il ne reste plus dans la patrie de Thorwaldsen que M. Herman-Vilheim Bissen, qui nous était déjà connu, et M. Prior, dont le catalogue n'a pas cru devoir prononcer le nom. Dans un groupe en marbre, *l'Amour et Psyché*, M. Prior mêle Thorwaldsen et Canova; la correction de son dessin est d'une banalité parfaite. Décidément cet art académique a beaucoup vieilli. La même aventure arrive à M. Bissen, qui est membre de l'Académie des beaux-arts de Copenhague et qui appartient à une école surannée. Tout doit venir à son heure. Son *Achille furieux*, son *Jeune Mendiant*, auraient peut-être eu du succès en 1820. C'est calomnier l'art antique que d'emprunter son idéal à la Grèce et de rester insignifiant, inexpressif, ennuyeux. Disons-le franchement : nous ne sommes pas contents de nos amis les Danois; faisons donc un pas en avant, et arrivons aux régions septentrionales.

Il y a des peintres à Stockholm, le roi d'abord, Sa Majesté Charles XV, qui a sur le front deux couronnes, Suède et Norwége, et qui, de plus, est paysagiste. Mais comment, du fond de notre néant, oser juger la peinture d'un roi? Il est plus sûr, il est plus facile de discuter ou de louer les simples mortels. Nous avons dans l'école suédoise d'anciennes connaissances, et nous aurons plaisir à retrouver au Champ de Mars les maîtres dont l'Exposition de 1855 nous a révélé le talent. Tous ne seront pas là cependant pour recevoir l'éloge qui leur est dû. Le meilleur d'entre eux, Jean-Frédéric Hockert, vient de mourir. Ce nom ne peut manquer de réveiller un souvenir dans l'esprit du lecteur. Hockert, qui a longtemps habité Paris et qui, dès 1853, exposait au Salon des Menus-Plaisirs une *Mort de Monaldeschi*, obtint deux ans après un succès qu'on n'a pas oublié. Son *Prêche en Laponie* séduisit la critique française par la nouveauté du sujet et par une exécution très-habile. Ce tableau nous est resté; il est aujourd'hui au musée de Lille, où il tient une place honorable. Hockert, dont nous avons sous les yeux les dernières toiles, réussira-t-il cette année comme il avait réussi en 1855? On en pourrait douter, si l'on ne regardait que son *Incendie du palais royal de Stockholm en* 1669. Bien qu'il y ait, aux premiers plans, une charmante figure de petite fille, qui dans le désastre ne songe qu'à sauver la vie à son épagneul, l'œuvre est peu

avenante et semble révéler un talent malade. L'exécution y est empâtée, pénible, alourdie; tout y est opaque, c'est un incendie noir. Heureusement pour nous et pour sa mémoire, Hockert a deux autres tableaux dans le petit salon suédois : *le Retour de la noce* est un paysage clair; l'*Intérieur d'une tente en Laponie* rappellera à ceux qui savent se souvenir l'excellent *Prêche* de 1855. C'est une vie dure que celle de ces pauvres Lapons : au fond de la hutte enfumée, la femme berce son enfant, le mari raccommode ses filets; un jour mélancolique et rare éclaire cette scène, où le regrettable peintre de Jonkoping se montre l'intelligent artiste, le bon ouvrier que nous avons aimé jadis.

Hockert ne sera pas aisément remplacé. Parmi les maîtres qui lui succèdent on peut citer M. Hans Frédéric Gude, qui semble avoir deux patries, car il expose à la fois avec les Norwégiens, parce qu'il est né à Christiania, et avec les Badois, parce qu'il habite Carlsruhe. M. Gude est d'ailleurs connu à Paris: il a eu des médailles en 1855 et en 1861, il a été longtemps professeur à Dusseldorf et il est membre de beaucoup d'académies. L'éducation allemande se mêlant chez lui aux origines norwégiennes donne à son talent quelque chose d'un peu louche. Son coloris n'est pas toujours vrai. Nous n'aimons pas beaucoup celui de ses paysages qui appartient au roi. Mais c'est vraiment un excellent tableau que *le Retour des pêcheurs de baleine*. La douce lumière du nord enveloppe la mer et les rivages; le rayon joue bien sur l'eau transparente. Le jury international a décerné à M. Gude une médaille de seconde classe, et cette médaille est véritablement bien donnée.

M. Adolphe Tidemand, qui ne doit plus être fort jeune, car il était déjà récompensé en 1835 par l'Académie de Copenhague, fut aussi un des victorieux du concours de 1855. On se rappelle ses *Funérailles en Norwége*. Il nous semble que son talent commence à se voiler un peu. La composition est confuse dans le *Combat singulier*, scène tragique empruntée aux rudes mœurs des âges anciens, et qui met aux prises deux combattants armés de haches tranchantes. L'un des lutteurs est mort ou va mourir, et le groupe affolé des femmes entoure sa sanglante dépouille. L'exécution n'a pas toute la netteté désirable; mais on retrouve dans les têtes un peu de cette expression dont M. Tidemand a appris le secret à l'Académie de Dusseldorf.

Chose étrange en effet et qui veut être remarquée : tous les Norwégiens se rattachent plus ou moins à cette école de Dusseldorf, qui tiendra une place importante dans l'histoire de l'art contemporain. Cette Académie, qui ne forme guère plus que des peintres de genre, mais qui enseigne comment on peut faire exprimer à la figure humaine un sentiment attristé

ou comique, étend sa domination sur les deux rives du Rhin : une partie de l'Allemagne lui obéit ; la Suisse commence à se laisser gagner, à ce point que le meilleur peintre du pays, M. Vautier, est allé s'installer à Dusseldorf ; la Norwége enfin n'a pas d'autre idéal. C'est à cette école qu'appartiennent M. d'Unker, l'auteur assez spirituel de la *Salle d'attente de 3e classe ;* M. Auguste Jernberg, qui, il est vrai, a aussi étudié à Paris, et enfin un artiste nouveau pour nous, M. Fagerlin, dont les tableaux sont datés de Dusseldorf, capitale du sentiment. Dans des scènes intimes où se mêlent l'amour et la jalousie, M. Fagerlin peint de charmantes figures de femmes : il ne lui manque qu'un peu plus de certitude dans le faire. Enfin il n'est pas jusqu'aux paysagistes, qui n'appliquent à la représentation des sites norwégiens les méthodes de la peinture rhénane. Comme M. Gude, M. Frederik Eckersberg, membre de l'Académie de Christiania, est un élève du fameux M. Schirmer, qui, il y a quelques années, faisait à Dusseldorf la pluie et le beau temps. Il est du reste assez habile ; sa *Vue du haut plateau de la Norwége centrale* est vraiment curieuse à étudier comme révélation topographique d'une nature que nous ignorons : le matin commence à peine à blanchir le ciel, une plaine, encore brune, occupe les premiers plans et sert de retraite à des bandes de rennes voyageurs ; au fond se dressent les cimes d'une chaîne de montagnes où, sous le rayon de l'aurore, la neige se teint d'un rose charmant. Ce paysage, inadmissible pour les paresseux qui ne connaissent que les bois de Meudon, est problablement aussi vrai qu'il est original.

Nous ne croyons pas devoir parler de quelques bustes ou de quelques figures de plâtre envoyées par la Suède. Le succès dans le département de la sculpture appartient à un graveur en médailles, M. Ericsson, qui habite Paris et qui a obtenu une récompense au Salonde cette année. Dans le cadre qu'il expose au Champ de Mars, il y a quelques médailles qui paraissent d'un dessin peu original, mais assez délicat. M. Ericsson a gravé aussi, et non sans finesse, deux camées qu'on a malheureusement placés très-haut. Il est élève de l'Académie des beaux-arts de Stockholm. Ses confrères comptent à peine comme sculpteurs. Et n'est-ce pas un fait digne de remarque que cet appauvrissement que nous avons dû constater dans la statuaire à mesure que nous nous sommes avancés vers les régions froides ? Ce sera là, pour notre prochain loisir, un beau sujet de rêverie. Faut-il croire que la sculpture est essentiellement un art du Midi ?

IV.

RUSSIE.

La Russie n'est pas, pour les critiques d'art, un pays d'un abord facile. Nous aurions tous le plus grand intérêt à y aller faire une excursion, ne serait-ce qu'à cause du musée de l'Ermitage, de l'*Oroujeinaya Palata*, qui est l'*armeria* de Moscou et de toutes les merveilles qu'on y peut voir. Mais ce voyage est, paraît-il, un peu coûteux; et parmi les pinacographes, on ne cite guère que Théophile Gautier qui ait visité l'immense empire. Il en a rapporté le *Voyage en Russie*, un livre charmant qui nous renseigne à quelques égards sur l'art moscovite considéré dans son caractère général, mais qui ne nous dit cependant pas tout ce que nos curiosités voudraient savoir. On trouve aussi quelques indications précieuses dans un des volumes de M. Viardot sur les musées de l'Europe; mais il n'est pas mauvais de juger par soi-même, et, par malheur, nous étions en 1855 en délicatesse avec la Russie, qui s'abstint de prendre part à l'exposition de l'avenue Montaigne. Depuis lors, il est vrai, l'école russe s'est montrée à Londres en 1862, et c'est là que nous avons pu voir un certain nombre d'œuvres de ses artistes modernes, avec un choix, d'ailleurs bien intéressant, de quelques productions du dix-huitième siècle. Quant aux critiques français qui n'ont pas quitté Paris, ils ne peuvent guère connaître que Charles Bruloff qui exposa au Louvre, en 1834, le *Dernier jour de Pompéi*, et qui mourut à Rome en 1852, et MM. Aïwasowsky et Nicolas Swertschkow, qui ont pris part, non sans honneur, à nos Salons annuels.

A Londres, l'exposition russe avait un caractère presque rétrospectif. Elle nous révéla le charmant portraitiste Demitrius Levitsky, qui vivait au temps de Catherine II et qui faisait de la peinture à la française, dans le sentiment de Tocqué, dont il fut sans doute l'élève. Là, se voyaient aussi des œuvres d'Oreste Kiprensky, de Charles Bruloff, d'Alexandre Iwanoff, d'Orlowsky, de Schtschedrine, de Féodor Alexéieff, qui est une espèce de Canaletti, et d'autres maîtres qui tous sont morts, et qui appartiennent, les uns, à la fin du XVIIIe siècle, les autres, à la première moitié du siècle où nous sommes. Aucun de ces maîtres ne reparaît au Champ de Mars, et l'exposition dont nous avons à parler aujourd'hui est essentiellement moderne et contemporaine. A l'exception de Constantin Flavitsky, qui est mort, il y a quelques mois, à l'âge fatidique de trente-

sept ans, tous les peintres exposants sont pleins de vie et de jeunesse. Aussi le Salon de l'école russe abonde-t-il en noms nouveaux pour la France; partout ailleurs nous avons des points de repère, nous retrouvons des visages amis. Ici, nous sommes tout à fait dans l'inconnu.

Ce n'est pas à dire que cette peinture russe, étudiée dans son ensemble, soit absolument nouvelle. Si dépaysés que nous soyons d'abord, nous pouvons, en y regardant de plus près, démêler les origines et deviner d'où viennent les styles. L'école russe est évidemment troublée; elle se souvient un peu des leçons que lui donna la France au XVIIIe siècle; elle n'ignore pas ce qu'on fait en Italie; volontiers elle envoie des élèves à Florence et à Rome, et le doyen de ses peintres, M. Féodor Bruni, qui est aujourd'hui régent de l'Académie de Saint-Pétersbourg et qui fait partie de la commission centrale de l'Exposition, est un artiste milanais. A ces deux influences s'en ajoute une autre, et celle-là est prépondérante : c'est l'influence allemande. M. Viardot, parlant, en 1844, des tableaux modernes de l'école russe placés au musée de l'Ermitage, les caractérisait en ces termes : « En général, on les prendrait pour des ouvrages d'artistes allemands de second ordre. » Ce jugement a, malgré les années, conservé quelque vérité. Et, pour nous, nous ferons aux artistes russes une objection grave : c'est de n'être pas tout à fait russes.

Regardons bien : voici une grande *Bataille de Poltava*, par M. Alexandre Kotzebue. L'œuvre est sage, avec un petit air vieillot; elle est française par le sentiment, au point de ressembler à une bataille de Casanova; mais elle est un peu froide par l'exécution, comme il convient à la peinture d'un maître qui travaille en Bavière. Le tableau est moderne et il ne paraît pas l'être. La *Cène* de M. Nicolas Gué (est-il bien Russe celui-ci?) est plus surprenante encore. Ce tableau, d'une certaine harmonie de couleur, ressemble à un Suvée. On le prendrait pour l'œuvre d'un vieillard resté fidèle aux méthodes d'avant 1789, et M. Nicolas Gué est né en 1830. Ce caractère, involontairement rétrospectif, se retrouve, encore mieux marqué, dans un tableau, très-faible d'ailleurs, de M. Théodore Bronnikoff, *Apelles choisissant son modèle*. Vous savez la vieille histoire qui se raconte indifféremment d'Apelles ou de Xeuxis. Le peintre grec est dans un coin de son atelier, et parmi les jeunes filles nues qui posent devant lui il choisit la plus belle, ou plutôt il étudie ce que chacune a de plus charmant et de plus pur pour en former son type idéal. Ce tableau, plein de notes roses, de formes veules, de sourires mignards, aurait pu être peint sous la restauration, au temps de Meynier et d'Évariste Fragonard. Il date d'hier, et M. Bronnikoff n'a guère plus de quarante ans.

De cette absence de modernité nous citerons un autre exemple, et nous le prendrons dans les œuvres d'un artiste plus habile, M. Alexandre Rizzoni. Malgré la tournure italienne de son nom, M. Rizzoni est russe ; il est né à Riga en 1836, et il est membre de l'Académie de Saint-Pétersbourg. Il a voyagé, il a vu Rome, et il peint dans de petites dimensions des intérieurs de boutiques, des intérieurs de synagogues. L'exécution est précieuse et fine, avec un peu de sécheresse. Et voyez l'étrange aventure : les figurines de M. Rizzoni font penser à celles de Taunay ou de Demarne. Les quatre tableaux qu'il expose sont d'ailleurs intéressants et spirituels. Comme MM. Kotzebue, Gué et Bronnikoff, M. Rizzoni a subi, à son insu, l'influence persistante de l'ancienne école française.

D'autres artistes nous paraissent regarder du côté de l'Allemagne : le *Portrait d'une vieille Lithuanienne* qu'expose M. Horavsky, académicien à Saint-Pétersbourg, est une étude sur nature. Cette vieille femme est horrible à voir : les rides, les éraillures de l'épiderme, les gerçures des lèvres, toutes les laideurs et toutes les misères ont été scrupuleusement imitées, mais dans une manière molle et caressée, qui est exactement celle de Denner. Il y a aussi quelque chose des procédés allemands, mais des procédés modernes, dans les tableaux du Polonais M. Joseph Simmler, le seul, avec M. Gué, qui traite la figure humaine dans des dimensions naturelles. M. Simmler s'est formé à l'Académie de Munich. Il expose un grand portrait de femme, et deux sujets historiques, la *Mort de Barbe Radziwill, reine de Pologne,* et le *Serment de la reine Hedwige.* Ces tableaux sont de ceux qui mettent la critique dans l'embarras. L'anecdote y est élevée aux proportions de l'histoire, un peu à la manière de Paul Delaroche, mais l'exécution laisse beaucoup à désirer, surtout dans les têtes des personnages, qui ont l'air de dire quelque chose, mais qui ne disent que des lieux communs. Nous avons toutes les peines du monde à comprendre cet art théâtral et vague.

M. Nicolas Swertschkow est honorablement connu en France. On se rappelle avoir vu, au Salon de 1863, sa *Foire aux chevaux en Russie,* sa *Station de chevaux de poste* et le *Retour de la chasse à l'ours.* Ces peintures, d'une exécution franche et caractérisée, obtinrent le succès qu'elles méritaient. M. Swertschkow est représenté à l'Exposition de ses compatriotes par un sujet historique, *le Tzar Alexis Michaïlovitch passant ses troupes en revue, le 17 février 1664.* On y peut trouver d'intéressantes études de costumes militaires ; les uniformes et les armes y sont traités avec un grand soin ; les figures colorées et vives se détachent en vigueur sur le paysage blanc, car la plaine qui environne Moscou était, ce jour-là, couverte de neige. Sans valoir les peintures déjà connues de M. Swertsch-

kow, ce tableau est l'œuvre d'un artiste habile. Nous en dirions volontiers autant de la *Soumission de Chamyl*, par M. G. Willewalde.

Il y a quelques paysagistes en Russie, M. le baron Clodt von Jurgensburg a peint avec beaucoup de vérité, ou du moins de vraisemblance, *une Route pendant les pluies d'automne ;* mais c'est M. Ayvasowsky, le peintre de paysages et de marines, qui, dans ces deux genres, reste le maître. Chacun ayant ici-bas son idéal et son rêve, M. Ayvasowsky a consacré sa vie à l'étude du clair de lune. Dans sa *Vue de la côte méridionale de Crimée*, qui est à la hauteur de ses œuvres précédentes, il a parfaitement réussi à exprimer le scintillement du flot sous la caresse du rayon argenté ; il a bien rendu les transparences de la nuit. Le résultat optique arrive ici à l'illusion. De pareils tableaux étonneraient bien Joseph Vernet.

Nous avons réservé pour la fin les œuvres de l'artiste qui, à notre point de vue de critique parisien, nous paraît plus russe que tous ses compatriotes, M. Basile Péroff. Il est encore nouveau dans l'art, ou du moins ses succès sont très-récents. M. Péroff est né en Sibérie en 1834 ; élève de l'École de Moscou, il y a obtenu des prix en 1860 et en 1861 ; il est académicien depuis l'an passé. Il a pris soin de dater exactement les cinq tableaux qu'il a envoyés à l'Exposition, et ici les dates sont éloquentes puisqu'elles démontrent que le talent de M. Péroff va toujours en grandissant. Dans le *Premier uniforme* (1860), l'artiste se moque doucement d'un jeune homme, demi-paysan, demi-bourgeois, qui essaye, avec une solennité comique, le vêtement que lui apporte un tailleur, presque aussi burlesque que son client. La famille assiste à la cérémonie. Les expressions sont cherchées et indiquées à la manière allemande ; le faire est pauvre. Dans le *Peintre amateur* (1862), aucun progrès n'est visible ; mais dès 1865 M. Péroff se montre affranchi dans le *Joueur de guitare*, où le type national est si bien écrit, et dans l'*Enterrement de village*. Il paraît que les enterrements ne sont pas gais en Russie. Sur la route neigeuse, un cheval attelé à un traîneau emporte, avec le cercueil, deux enfants qui se blottissent auprès de la funèbre boîte oblongue, transis de froid, immobilisés par le chagrin. Les figures, le paysage, sont aussi expressifs que possible dans cette petite toile. C'est vraiment de la peinture parlante. Le tableau intitulé la *Troïka* (1866) n'a pas moins de caractère. C'est une de ses scènes comme on en peut voir à chaque pas dans les rues de Moscou. Trois enfants, et non pas des plus riches, sont attelés à un petit traîneau sur lequel sont placés un tonneau défoncé, des seaux et d'autres engins de travail que la chaux liquide a couverts de ses blanches bavures. Ces précoces ouvriers sont bien intéressants dans leur type

franchement moscovite. Ils marchent vers le spectateur, en lui montrant de face leur visage jaune, maigre, lymphatique. La peinture de M. Péroff n'est rien moins qu'opulente ; elle n'emploie pas beaucoup de couleur, elle est plate et presque sèche. Mais chacun doit rester maître de ses procédés ; ici l'indigence des méthodes n'empêche pas l'artiste d'exprimer et de creuser sa pensée. La *Troïka* nous plaît fort, peut-être parce que c'est un tableau absolument russe.

Quelques dessins, quelques aquarelles complètent cette exposition. Nous avons remarqué un portrait de femme, dessiné au crayon noir, par M. Litovtchenko et modelé avec un soin excessif, ainsi que les aquarelles, parfois très-montées de ton et très-librement lavées, de M. Pierre Sokoloff. La *Tarantasse*, le *Vozok*, représentent des scènes de voyage, en hiver; rien n'est plus russe que ces véhicules d'une configuration étrange. La vue de pareils instruments de locomotion disparaissant à demi sous la neige suffit pour donner l'onglée. Mais tout n'est pas désolé à ce point dans la froide Russie. Un aquarelliste très-habile, M. Sadovnikoff, nous introduit dans le palais qu'un savant architecte, M. Bohnstedt, vient de construire à Saint-Pétersbourg, pour Mme la comtesse de Chauveau-Narischkine. Ce qui doit nous intéresser surtout, c'est la vue intérieure des appartements. Partout des fleurs, des tapis, des meubles somptueux, partout le spectacle d'un luxe auprès duquel nos maisons les plus heureuses prendraient un air de pauvreté. M. Sadovnikoff traite l'aquarelle dans une manière facile, qui n'est pas celle d'Eugène Lami, et qui cependant y fait penser.

L'Exposition nous rend un service signalé; elle nous permet d'étudier quelques-uns des sculpteurs russes, dont nous ne connaissions, le mois dernier, ni le nom, ni le talent. Disons bien vite que ces maîtres n'ont pas l'ombre d'originalité. Un des plus sérieux paraît être M. Victor Brodzky. Il est membre de l'Académie de Saint-Pétersbourg, mais il habite Rome; aussi expose-t-il à la fois avec les Russes et avec les Italiens, dans la section des États du pape. Il taille savamment le marbre, mais il ne sait pas le faire parler; je ne vois que convention académique, froide habileté, grâce agréablement banale, dans son groupe, le *Premier chuchotement de l'amour*. La *Psyché*, de M. Alexandre von Bock, professeur à l'Académie de Saint-Pétersbourg, est un morceau classique et glacé. Ces maîtres sont en retard de trente ans sur le mouvement contemporain. Les deux seuls sculpteurs russes qui se permettent un effort personnel sont M. Lieberich, qui modèle timidement des animaux en bronze, et un jeune homme, M. Kamensky, qui n'a encore sur son art que des données incomplètes, mais qui, en poursuivant ses études à Florence, pourra gran-

dir. Il n'est pas systématiquement académique ; il croit aux sujets nouveaux, et il y a une apparence d'émotion dans son groupe de plâtre, la *Veuve*, une pauvre femme qui, tenant son enfant sur ses genoux, l'enveloppe tendrement dans un misérable châle. Nous signalons cette œuvre, non à cause de sa valeur plastique, mais à raison du sentiment qu'elle essaye d'exprimer. Cette note moderne ne se rencontre pas fréquemment chez les artistes russes.

Ainsi que le lecteur a pu s'en apercevoir, bien des noms inconnus se sont rencontrés aujourd'hui sous notre plume. Ce sont pourtant des noms de maîtres qui, illustres dans leur pays, n'ont à se plaindre que de notre ignorance. Obscurs ici, ils sont lumineux là-bas. Nous avons pris plaisir à étudier leurs œuvres, en y cherchant une nouveauté que nous n'avons pas rencontrée toujours. Quelques-unes de ces productions étrangères ont néanmoins un accent local qui a dû nous toucher. Certes, il est doux de parler de M. Cabanel; mais lorsqu'on a, pendant dix ans, commenté ses mythologies et ses portraits, on aime à voir de la peinture d'un autre style, et on s'arrête avec joie devant les œuvres de MM. Bakker-Korff et Israëls, Gude et Fagerlin, Aivasowsky et Péroff. C'est un monde nouveau qui s'ouvre à nos curiosités. Le point de vue de la critique s'y déplace sans doute un peu; elle s'intéresse peut-être à des artistes secondaires, dont elle remarquerait à peine les ouvrages dans une exposition annuelle des Champs-Élysées; elle semble perdre la notion des valeurs et de la hiérarchie. En ce qui nous touche, nous sentons ce qu'il y a de vrai dans l'objection, et nous ne voudrions pas qu'on vînt nous reprocher d'avoir été envers nos hôtes un peu plus courtois qu'il ne convient. La politesse est une jolie chose, mais la justice en est une meilleure. Lors donc que, dans la sincérité de notre conscience, nous pesons le mérite relatif des diverses écoles du Nord que nous avons aujourd'hui passées en revue, nous ne pouvons nous dissimuler un fait grave : c'est que, malgré le talent de quelques Hollandais, de quelques Suédois, de quelques Russes, le seul pays où il y ait véritablement un groupe sérieux de bons peintres, c'est la Belgique.

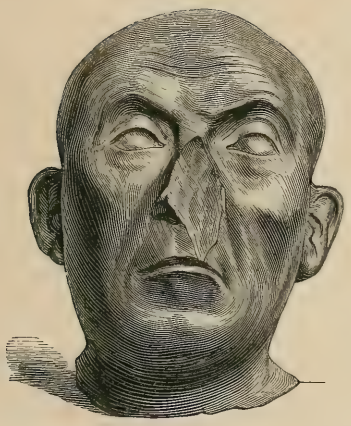
PAUL MANTZ.

Notre intention était de publier avec ces articles un grand nombre de gravures. Mais les difficultés créées par la concession à M. Pierre Petit du droit exclusif de photographier à l'Exposition universelle sont telles, que nous avons dû renoncer à ce désir. É. G.

L'ÉGYPTE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

III.



L'EXPOSITION des Pasteurs inaugure le règne de la grande dynastie, que l'on compte comme la XVIIIe. Ayant rétabli dans son intégrité l'ancien empire des Pharaons, Amosis s'occupe de réparer à l'intérieur les désastres de l'invasion; il reconstruit Memphis, détruite par les Pasteurs, et partout commence à relever les temples tombés en ruine. L'œuvre de réparation et de renaissance est continuée par ses successeurs immédiats, les premiers Thouthmès et les Aménophis. Sous ces princes également, l'Égypte rentre dans la voie des conquêtes et porte ses armes en Asie, comme pour y chercher une revanche sur ses envahisseurs. Elle soumet à son autorité tout le pays de Chanaan, et, poussant ses entreprises au delà du désert de Syrie, elle vient attaquer dans la Mésopotamie les Assyriens, encore imparfaitement constitués, mais déjà cependant maîtres de Ninive et de Babylone, que les monuments des bords du Nil appellent Rotennou ou Retennou, du nom de la ville de Resen, leur première

1. Voir tome XXII, p. 549.

capitale. C'est de là que les Égyptiens rapportent le cheval, qui apparaît seulement alors dans leurs sculptures, et qui semble leur avoir été auparavant inconnu.

Le plus grand des souverains de cet âge, et peut-être de toutes les annales égyptiennes, est Thouthmès III, qui monte sur le trône après une longue régence, dans laquelle sa sœur Hatasou avait fini par usurper entièrement le pouvoir. Les monuments de ce prince sont nombreux, et d'un admirable style. Sous son règne, l'Égypte se présente à nous comme l'arbitre de tout le monde alors civilisé. La vallée du haut Nil obéit au sceptre des Pharaons presque jusqu'à l'équateur. En même temps, des flottes égyptiennes s'emparent de l'île de Chypre, et, après des combats sans cesse renouvelés pendant dix-huit ans, Thouthmès soumet à ses armes toute l'Asie occidentale. « Sous ce règne glorieux, » remarque M. Mariette, « l'Égypte, selon l'expression poétique du temps, « *pose ses frontières où il lui plaît*, et son empire s'étend sur l'Abyssinie « actuelle, le Soudan, la Nubie, l'Égypte proprement dite, la Syrie, la « Mésopotamie, l'Irâk-Arabi, le Kurdistan et l'Arménie. » Sa puissance, non plus que sa prospérité intérieure, ne déchoit pas sous les deux règnes suivants, ceux de Thouthmès IV et d'Aménophis III, dont les monuments sont aussi fort nombreux et de l'art le plus remarquable.

Après la mort d'Aménophis III se présente un des épisodes les plus extraordinaires des annales pharaoniques. Aménophis, l'aîné des enfants du roi, succède à son père. Mais ce prince, dont le Louvre possède une statuette d'un merveilleux travail, et dont les traits, sur tous les monuments, portent l'empreinte d'un idiotisme parfaitement caractérisé, se laisse entièrement diriger par l'influence de sa mère, la reine Taïa, qui paraît avoir été une personne tout à fait hors ligne et qui était sortie d'une autre race que celle des Égyptiens. Il entreprend de détruire l'ancienne religion égyptienne pour y substituer le culte d'un dieu unique adoré dans la splendeur du disque solaire, sous le nom d'*Aten*, que l'on a comparé, non sans raison, à l'*Adonaï* sémitique. Une persécution en règle sévit dans tout l'empire : les temples des anciens dieux sont fermés, et leurs figures, ainsi que leurs noms, sont partout effacés des monuments, surtout la figure et le nom d'Ammon. Le roi lui-même change son nom, qui contenait comme composante celui du dieu proscrit, et au lieu d'Aménophis se fait appeler Chou-en-Aten, ce qui signifie : *éclat du disque solaire*. Voulant rompre avec toutes les traditions de ses ancêtres, le roi réformateur abandonne Thèbes et se bâtit une capitale dans une autre partie de la haute Égypte, au lieu appelé aujourd'hui Tell-el-Amarna. Les ruines de cette ville, délaissée après sa mort, nous ont conservé beau-

coup de monuments de son règne, d'un art fort avancé, et dans lesquels on remarque comme une circonstance toute particulière la flatterie qui a porté les artistes à donner à tous les Égyptiens les traits ignobles et presque bestiaux de la figure du roi.

Après la mort d'Aménophis IV, l'Égypte demeure désorganisée par ses tentatives de réforme religieuse. Aussi trois personnages, grands officiers de sa cour et maris de ses filles, usurpent successivement et pendant quelque temps se disputent le pouvoir, jusqu'à ce que le fils cadet d'Aménophis III, Har-em-hébi, rétablisse l'ordre et l'autorité légitime.

Les Hébreux, dont le nombre s'était énormément multiplié depuis près de dix générations qu'ils habitaient l'Égyte, avaient-ils eu une part dans la tentative étrange et bien imparfaite de monothéisme d'Aménophis IV? On pourrait le supposer. Il y a de curieux rapprochements à faire entre les formes extérieures du culte des Israélites dans le désert et celles que révèlent les monuments de Tell-el-Amarna; certains meubles sacrés, comme *la table des pains de proposition*, que le livre de l'Exode décrit dans le Tabernacle, se retrouve au milieu des objets du culte d'Aten et ne figurent dans les représentations d'aucune autre époque. Mais ce qui est plus significatif encore, c'est que le début de la persécution contre les Hébreux, racontée dans l'Exode, semble avoir coïncidé presque exactement avec le rétablissement de l'autorité royale et l'extinction des usurpateurs. De nombreuses probabilités paraissent démontrer que *le Pharaon qui ne connaissait pas Joseph* était Séthos Ier, et quant aux villes de Pithom et de Rhamsès, mentionnées par la Bible comme construites par les enfants d'Israël condamnés aux travaux forcés, les monuments égyptiens en parlent à plusieurs reprises, en attestant qu'elles furent élevées par Rhamsès II.

Séthos et Rhamsès appartenaient à la XIXe dynastie, qui succéda par alliance à la XVIIIe, après la mort de Har-em-hébi. Leurs règnes, surtout celui du second, le Sésostris des Grecs, furent brillants et tout remplis de faits de guerre. Aucune époque n'a laissé tant et de si immenses monuments dans la vallée du Nil, et tous ces monuments furent bâtis par les myriades de captifs enlevés dans le cours des campagnes continuelles de Séthos et de Rhamsès contre les Arabes nomades, les Chananéens, les Phéniciens, les Héthéens établis sur les rives de l'Oronte, les Assyriens, les Arméniens, les Nègres et les Libyens. Poëmes écrits sur papyrus, inscriptions aussi longues que des poëmes, vastes tableaux historiques sculptés sur les murailles des temples, nous possédons une masse très-considérable de documents sur ces guerres, et on pourra bientôt en raconter les événements jusque dans leurs moindres circonstances.

Le véritable caractère du règne de Sésostris s'y révèle fort différent de ce qu'il est dans les récits des Grecs, auxquels le nombre et le faste de ses monuments avaient fait illusion. Loin que Rhamsès ait augmenté l'étendue de l'empire égyptien, fait si grand par Thouthmès III, c'est à peine s'il est parvenu à en conserver le territoire intact. Tout, sous son règne, annonce que la puissance colossale créée par les souverains de la XVIIIe dynastie va bientôt s'écrouler. « Au sud, au nord, à l'ouest, » dit M. Mariette, « tous les peuples que les Thouthmès et les Aménophis « avaient domptés se soulevèrent contre leurs anciens maîtres. Le Sou- « dan s'agite, et les murs des temples sont couverts des représentations « de toutes les victoires que les vice-rois d'Éthiopie remportent sur ces « vassaux révoltés. En même temps, des déserts situés à l'occident du « Delta, un flot de nomades aux yeux bleus et aux cheveux blonds (les « Libyens), descendus des îles de la Méditerranée sur le continent afri- « cain, menace les provinces du nord, et n'est contenu qu'avec de grands « efforts par les armées égyptiennes. En Asie, même travail de réaction « contre l'Égypte. Là, les Héthéens, peuple belliqueux, qui combat sur « des chars, ont formé de nouveau, avec vingt autres peuples, une for- « midable alliance. » Après dix-huit ans de guerre non interrompue contre eux, Rhamsès n'arrive à aucun autre résultat qu'un traité qui leur laisse toutes leurs possessions, traité dont le texte est parvenu jusqu'à nous, et dont les conditions sont plus glorieuses pour les Héthéens que pour le Pharaon.

Plus on pénètre dans la connaissance intime de son histoire, moins Rhamsès II se montre digne du surnom de Grand que lui avaient d'abord décerné les premiers interprètes des monuments de l'Égypte. On en sait maintenant assez sur lui pour pouvoir dire que c'était, en somme, un homme médiocre, enivré de son pouvoir au delà de toute expression, un despote effréné, dévoré d'ambition et fastueux à l'excès, poussant la vanité jusqu'à faire effacer des monuments, partout où il le pouvait, les noms des rois ses prédécesseurs qui les avaient construits, afin d'y substituer le sien propre. Pendant tout son règne il a vécu sur un exploit de sa jeunesse, sur l'audace avec laquelle, âgé d'une vingtaine d'années, au début de ses guerres contre les Héthéens, tombé, avec une très-faible escorte, dans une embuscade des ennemis, il était parvenu à se dégager. C'est ce combat que retracent toujours les grandes sculptures des édifices bâtis sous son règne; c'est celui que célèbre le fameux poëme de Penta-Our, si bien traduit par M. de Rougé.

Ce roi-soleil de l'Égypte donna au harem royal un développement qu'il n'avait jamais eu jusqu'alors. Dans les soixante-sept ans que dura

son règne, il eut 170 enfants, dont 59 fils. Se considérant comme au-dessus de toutes les lois morales, il en vint jusqu'à épouser une de ses propres filles! Un curieux papyrus du musée de Turin, récemment traduit par M. Théodule Devéria, contient le dossier du procès criminel relatif à une conspiration de harem qui eut lieu sous son règne, et où nombre de ses femmes se trouvèrent impliquées. On y voit de quelle manière Rhamsès respectait les formes et les principes constitutifs de la justice. Trouvant que les juges n'avaient pas prononcé des peines assez sévères, il transforma, par un acte de sa volonté souveraine, tous leurs jugements en sentences de mort, et les fit eux-mêmes décapiter par mesure administrative, afin d'enseigner le zèle au reste de sa magistrature.

Le livre de l'Exode traite Rhamsès de tyran, à cause des persécutions qu'il fit peser sur les Hébreux. Cette qualification sévère est celle que l'histoire lui infligera lorsqu'elle aura complété son enquête sur son règne. C'est ce que, dès 1829, une intuition historique bien frappante avait révélé à mon père à la vue des monuments de Thèbes. « A l'époque « de Sésostris, l'art égyptien devient véritablement effrayant, et on sent « se renouveler, en contemplant les monuments qu'il a produits, quel- « que chose de l'impression que font éprouver les Pyramides. On a beau « se dire que rien n'est mieux exécuté que l'ensemble de ces proportions « gigantesques, que pas un chapiteau n'y perd de sa grâce, pas un orne- « ment de sa précision; on croit par instants faire un rêve pénible; les « bornes de l'imagination humaine sont dépassées; on succombe à une « force exagérée comme celle du soleil de ces climats. Ce n'est pas seu- « lement qu'on se sente humilié de l'immensité de ces ouvrages; mais si « la conception en est prodigieuse dans une seule tête, l'exécution ne « s'en peut comprendre que par l'asservissement d'un nombre d'hommes « tel que la pensée recule et s'épouvante devant le spectacle d'une si « monstrueuse violation de la liberté. On voudrait voir s'ébranler, au « milieu de ce silence de l'esclavage, une seule opposition, une seule « protestation, et l'on ne trouve malgré soi que les images d'une grande « nation de castors mue par deux ou trois intelligences... Quelque dépen- « dant des sens que je sois, ce n'est pas assez pour moi d'être étonné par « les proportions et charmé par les formes, je veux que les arts racontent « le bien de l'espèce humaine, et c'est pour cela surtout que je les aime. « Ici leur langage ne m'a révélé que les efforts de l'orgueil et du despo- « tisme... Cette famille, à mesure qu'on avance dans son histoire, ne « paraît plus qu'une pépinière de brillants fléaux de l'humanité. »

L'art, chez aucun peuple et à aucune époque, n'a résisté à l'influence dégradante d'un certain degré de despotisme. Les monuments de Rham-

sès II nous font assister à une décadence radicale de la sculpture égyptienne, qui se précipite avec une incroyable rapidité à mesure qu'on s'avance dans ce long règne. Il débute par des œuvres dignes de toute admiration; mais bientôt l'oppression universelle, qui pèse sur toute la contrée comme un joug de fer, tarit la source de la grande inspiration des arts. La séve créatrice semble s'épuiser dans les entreprises gigantesques conçues par un orgueil sans bornes. Une nouvelle génération d'artistes ne vient pas remplacer celle qui s'était formée sous les souverains précédents. A la fin du règne la décadence est complète, et dans les dernières années de Rhamsès, ainsi que sous son fils Merenphtah, nous voyons apparaître des œuvres tout à fait barbares, des sculptures de la plus étrange grossièreté.

Le règne de Merenphtah est, du reste, un temps de désastres, préparés par la tyrannie de son père. Les Libyens, unis aux populations pélasgiques des îles et des côtes de la Méditerranée, aux Achéens, aux Tyrrhéniens, aux Sicules et aux Sardones, envahissent l'Égypte par la frontière du nord-ouest, ravagent tout le Delta et poussent jusqu'au delà de Memphis, où ils ne sont vaincus qu'à grand' peine. Cette terrible invasion est à peine domptée, que commencent les désordres et les troubles de toute nature causés par les Israélites, dont l'Exode se révèle à nous, grâce à l'étude des monuments de l'Égypte, comme un fait positivement historique. Enfin, le règne se termine par la catastrophe de la Mer Rouge. A cette catastrophe succède une période de compétitions et de discordes intestines, qui comprend toute la fin de la XIXe dynastie et ne se termine qu'au moment où Rhamsès III inaugure une nouvelle race royale.

Ce prince, constructeur du vaste palais de Médinet-Abou à Thèbes, fut le dernier des grands rois guerriers de l'Égypte. Mais ses guerres furent uniquement défensives; comme les Trajan, les Marc-Aurèle et les Septime-Sévère, ses efforts sont consacrés à tenir tête au flot toujours montant des barbares, qui bat de tous les côtés les frontières de l'empire et en présage la ruine prochaine. Les Héthéens, ces constants et formidables antagonistes des Pharaons du *Nouvel Empire,* — car c'est ainsi qu'on appelle la période historique inaugurée par l'avénement de la XVIIIe dynastie, — réussissent à former contre l'Égypte une nouvelle confédération, qui embrasse jusqu'aux Dardaniens de Troie; ils s'allient à la confédération des peuples pélasgiques, à la tête desquels marchent à ce moment les Philistins, sortis de l'île de Crète, et ceux-ci renouent leur ancienne ligue avec les Libyens. Les provinces soumises au Pharaon sont attaquées en même temps à l'est, à l'ouest et au nord. Les

Libyens se jettent sur l'occident du Delta, les Héthéens envahissent la Syrie, enfin la flotte des Pélasges vient assaillir les côtes de la Palestine; on combat à la fois sur terre et sur mer, et les grandes batailles de cette guerre sont représentées sur les pylônes de Médinet-Abou. Rhamsès III sort vainqueur de la lutte; il parvient à préserver l'étendue des domaines de sa couronne; il repousse les Libyens et bat les Asiatiques en Syrie, tandis que sa flotte détruit celle des Pélasges et des Philistins. Mais sa victoire n'est pas si complète qu'il n'en soit réduit à faire comme ces empereurs romains de la décadence, qui, impuissants à refouler complétement les barbares, leur assignaient des terres dans les provinces de l'empire après les avoir vaincus. De nombreuses tribus libyennes restent fixées dans la basse Égypte, et les Philistins, contraints sans doute par la force des armes à reconnaître la suzeraineté du roi d'Égypte, n'en remplissent pas moins le but principal de leur invasion en s'établissant autour de Gaza et d'Ascalon, où le livre des Juges nous les fait voir si puissants, à peine un siècle plus tard.

A partir de Rhamsès III, la chronologie égyptienne prend une certitude mathématique. Une date astronomique, enregistrée dans un calendrier gravé sur les murailles du palais de Médinet-Abou et calculée par notre illustre Biot, fixe l'avénement de ce prince en 1312 avant Jésus-Christ; en même temps, pour les règnes postérieurs, les inscriptions découvertes par M. Mariette à Memphis dans la sépulture des bœufs Apis, — inscriptions que possède maintenant le Louvre, — établissent avec certitude le nombre d'années, de mois, de jours, pendant lesquels chaque prince a occupé le trône.

Dix rois du nom de Rhamsès continuèrent pendant un siècle et demi la xxe dynastie, et laissèrent échapper l'une après l'autre toutes les provinces asiatiques dépendant de l'Égypte. C'étaient des princes fainéants, et sous leurs règnes les grands prêtres d'Ammon à Thèbes, comme les maires du Palais sous les derniers Mérovingiens, s'emparèrent peu à peu de toute l'autorité, puis, s'enhardissant, finirent par ceindre la couronne. Mais leur usurpation ne fut pas admise par tout le pays. Une autre dynastie se dressa en antagonisme contre les prêtres thébains dans le Delta, et comme elle finit par triompher, ce fut naturellement elle qui, dans les annales postérieures, celles de Manéthon, par exemple, fut inscrite comme la race légitime.

A dater de la défaite des prêtres souverains, la prépondérance de Thèbes cesse définitivement. Toutes les dynasties postérieures sont issues de la basse Égypte et y fixent leur résidence. Ce sont désormais, du reste, de vraies dynasties de *mamelouks*, comme celles qui gouvernè-

rent au moyen âge l'Égypte musulmane; toutes sortent de ces corps de soldats étrangers qu'à partir de ce moment nous voyons former exclusivement la garde des souverains qui règnent sur les bords du Nil. La XXIIe, qui fixe sa capitale à Bubastis et dure de 980 à 810 avant notre ère, est surtout remarquable par son premier roi, Scheschonk, le Schischak de la Bible, vainqueur de Roboam, qui prit Jérusalem et enleva les trésors du temple. En jetant les yeux sur le tableau généalogique des princes de cette dynastie, on remarque avec étonnement que la plupart ont des appellations purement assyriennes : Nemrod, Tiglath, Sargon ; c'est un indice décisif sur son origine.

Cinq rois de Tanis et de Saïs, formant les XXIIIe et XXIVe dynasties, succèdent aux Bubastides. Le dernier est Bocchoris le législateur, renversé du trône et mis à mort en 715 par une invasion éthiopienne sous la conduite de Sabacon. Pendant vingt-neuf ans les Éthiopiens dominent sur toute l'Égypte et forment une XXVe dynastie, composée de trois rois. En 686, la basse Égypte se soulève, et ayant à sa tête des princes nés à Saïs, qui paraissent être sortis des rangs de la garde libyenne des Maschaouaschs, lutte énergiquement contre les envahisseurs venus du haut Nil jusqu'en 665, où Psammétichus Ier achève de les expulser et ouvre la terre des Pharaons au commerce des Grecs. Sous ce roi et ses descendants, qui forment la XXVIe dynastie, l'Égypte voit pour quelque temps renaître son antique splendeur; Amasis conquiert de nouveau l'île de Chypre, Néchao rouvre le canal des deux mers, creusé pour la première fois sous la XIXe dynastie, et envoie ses navires faire le tour complet de l'Afrique à la recherche de voies nouvelles pour le commerce; les arts ont alors sur les rives du Nil une dernière et brillante floraison. Mais cette prospérité ne dure pas un siècle et demi, et en 527, Cambyse, vainqueur de Psammétichus III, réunit l'Égypte à la monarchie perse.

Cent vingt-deux ans après, la basse Égypte, devenue depuis Scheschonk le foyer de la vie nationale, donne au reste du pays le signal de la révolte, et Amyrtée restaure un royaume égyptien. Six rois lui succèdent sur le trône. Mais en 340 finit pour toujours l'autorité des princes indigènes. Artaxerce Ochus rétablit la domination des Perses, puis vient Alexandre et ensuite les Ptolémées. Ceux-ci rendent pendant trois siècles une grande prospérité à l'Égypte. Grecs à Alexandrie, où ils protégent les arts et la littérature hellénique, ils se montrent complétement égyptiens dans l'intérieur du pays, qu'ils couvrent de temples, dans les sculptures desquels nous les voyons, vêtus du costume royal des anciens Pharaons, offrir leurs adorations à toutes les divinités du vieux panthéon des fils de Misraïm. Ils finissent à leur tour. Auguste arrache l'Égypte à la fameuse

Cléopâtre, et depuis ce moment la vallée du Nil, soumise aux empereurs romains jusqu'à la conquête musulmane, cesse définitivement d'avoir une vie propre et une existence nationale. Sa religion et ses arts gardent encore pendant quelque temps leur physionomie à part, immobilisée depuis tant de siècles; mais ils sont dans l'état de la plus complète décrépitude, et quand Théodose fit fermer les temples de l'Égypte, l'antique civilisation de la terre des Pharaons avait déjà, depuis plusieurs générations, rendu le dernier soupir.

IV.

Transportons-nous maintenant devant le temple de style égyptien qui abrite les chefs-d'œuvre empruntés au musée de Boulak, et s'élève au milieu des baraques de ce champ de foire que l'on appelle le Parc de l'Exposition.

Voici comment M. Mariette rend compte de la pensée qui a présidé à cette construction :

« Le temple du parc égyptien est avant tout un musée.

« Mais, chemin faisant, nous l'avons utilisé pour essayer de donner « au visiteur une idée de ce que fut l'art égyptien à ses trois époques les « plus caractéristiques. C'est ainsi que la salle intérieure représente la « plus ancienne de ces trois époques, celle qui fut contemporaine des « Pyramides. L'art du Nouvel-Empire, celui des Séthos et des Rhamsès, « a sa place sur les murs extérieurs de la même salle. Enfin, la déco- « ration de la colonnade qui enveloppe l'édicule central est tout entière « empruntée au règne des rois grecs successeurs d'Alexandre, c'est-à- « dire des Ptolémées. »

L'édifice lui-même est donc destiné à compléter les enseignements fournis par les œuvres d'art qu'il renferme, et à faire connaître au public l'architecture de l'antique Égypte en même temps que sa sculpture. Il est donc impossible de séparer complétement le contenu du contenant et de ne pas dire d'abord quelques mots du temple.

Ici, nous aurons certaines critiques à faire, mais nous espérons que M. Mariette voudra nous les pardonner, puisque lui-même, dans l'intéressante notice qu'il a consacrée à son exposition, prend soin d'indiquer les obstacles qui l'ont empêché de donner à l'œuvre qu'il dirigeait toute la perfection qu'il eût désirée.

Nous ne lui reprochons cependant pas, comme nous l'avons entendu faire par quelques personnes, de ne pas avoir purement et simplement reproduit un des monuments religieux qui subsistent encore sur le

sol de l'Égypte. Aucun n'eût convenu à la destination qu'il voulait donner à son temple. Les uns eussent été trop petits pour contenir le musée, les autres beaucoup trop grands pour l'espace qui lui était parcimonieusement mesuré. Aucun d'ailleurs n'eût bien répondu au programme, si ingénieusement conçu, d'enseignement par les yeux auquel il s'était arrêté. Nous pensons donc que M. Mariette a eu pleinement raison de vouloir placer sous les regards du public, au lieu de la copie servile de tel ou tel monument déterminé de l'Égypte, un type idéal de l'architecture égyptienne.

Il ne pouvait être question d'imiter sur un terrain de 48 mètres de profondeur un des grands temples égyptiens avec toutes ses dépendances, un de ces édifices immenses dont la terre des Pharaons a eu le secret, comme le temple de Karnak qui mesure 370 mètres de long, celui d'Edfou qui a 144 mètres, ceux Dendérah et d'Abydos qui couvrent des étendues de 190 et 162 mètres en longueur ; on n'eût obtenu qu'un joujou ridicule. Force était donc de chercher ses modèles dans des édifices de proportions plus modestes. Nous ne pouvons que louer M. Mariette de s'être arrêté au type de ces chapelles restreintes que l'on rencontre quelquefois isolées, mais qui le plus souvent s'élèvent sur le flanc des grands temples ; on les appelait en égyptien des *mammisi* ou « lieux de naissance, » car elles étaient spécialement destinées à honorer la naissance du dieu-fils de la triade adorée dans le temple principal.

Mais dès lors pourquoi ne pas s'être contenté de la donnée classique et constante du *mammisi* ? Pourquoi l'avoir précédé d'une porte triomphale et d'une avenue de sphinx qui dans la réalité appartiennent essentiellement au temple principal et ne se trouvent jamais en avant de la chapelle secondaire ? Il y a là une infidélité au type choisi, dont on devait se borner à nous offrir un modèle idéal; et en s'abstenant de placer en avant de la construction que l'on élevait dans le parc du Champ de Mars un système d'avenue certainement bien égyptien, mais appartenant essentiellement au plan d'édifices d'une autre nature, on ne se fût pas trouvé en face des nécessités de terrain qui ont contraint à deux inexactitudes beaucoup plus graves. Ne pouvant pas, en effet, élever un pylône entier, il a fallu se contenter d'une porte isolée, comme on n'en rencontre en Égypte que dans les temples inachevés, chose fâcheuse pour un monument type ; puis on s'est vu obligé de placer entre cette porte et le temple lui-même l'avenue de sphinx, qui dans la réalité, et comme le veut la logique, est toujours en avant du pylône, auquel elle donne accès.

Ces critiques de détail ne doivent pas empêcher d'apprécier à sa juste valeur le mérite de l'étude d'architecture égyptienne que M. Mariette a fait exécuter sous sa direction dans le parc du Champ de Mars. Malgré ses quelques défauts, de toutes les tentatives du même genre dans lesquelles les archéologues ont voulu donner sous nos climats un spécimen de l'art architectural de l'antique Égypte, — et il en a été beaucoup essayé, à Berlin, à Sydenham et ailleurs, — c'est encore la meilleure et la plus exacte. Les grandes lignes et l'aspect général de l'ensemble donnent une impression juste du caractère des monuments égyptiens, sauf pourtant une réserve qu'il nous faut faire encore et qui n'atteint pas M. Mariette, mais bien le goût personnel de l'architecte qu'il a employé.

Le choix du monument qui devait servir spécialement de modèle dans cette partie de l'entreprise a été très heureux. Le *Temple de l'Ouest* à Philæ, avec sa disposition périptère où l'on ne saurait méconnaître une influence grecque, avec ses belles colonnes surmontées de têtes colossales de la déesse Hathor, la Vénus égyptienne, au-dessus de chapiteaux évasés gracieusement en corbeille comme les chapiteaux corinthiens de travail hellénique et décorés de fleurs de lotus au lieu de feuilles d'acanthe, est une des œuvres les plus parfaites de l'âge ptolémaïque, où la sculpture égyptienne était déjà dans une complète décadence, tournant rapidement à la barbarie, mais où l'architecture se maintenait encore et avait même pris, en échange de la grandeur des travaux pharaoniques depuis longtemps perdue, une élégance particulière dans laquelle on sent comme une infiltration du goût grec.

On en a donc reproduit l'architecture et les dispositions essentielles, mais dans d'autres proportions. M. Mariette indique très exactement la grande liberté que les principes mêmes de l'art égyptien laissaient sur ce point :

« L'architecture égyptienne, dit-il, n'est pas un art chiffré « comme l'architecture grecque, en ce sens que les diverses parties d'un « monument ne sont pas dans un rapport nécessaire les unes avec les « autres. Le plan de notre façade a donc été conçu, non d'après un « type résultant de certaines règles, mais d'après le goût de celui qui « l'a créé. En d'autres termes, les colonnes auraient pu avoir le même « diamètre avec une plus grande ou une plus petite hauteur, l'entable- « ment aurait pu être plus léger ou plus lourd, sans que pour cela la « construction ait cessé d'être un type égyptien. Inutile d'ajouter qu'il « ne faut pas pousser cette règle trop loin. Si vagues qu'elles soient, « les lignes de l'architecture égyptienne flottent entre des limites qu'il

« ne serait pas sage de dépasser. En les appliquant, le difficile est de « faire un choix et de s'arrêter à celles qui paraissent le mieux satisfaire « aux exigences de l'art. »

Le caractère dominant de l'architecture égyptienne a été défini par notre ami Charles Blanc dans son beau livre de la *Grammaire des Arts du dessin*, dont les lecteurs de la *Gazette* ont eu la primeur. « Un « peuple aussi préoccupé de la vie future que l'étaient les Égyptiens, un « peuple qui a conservé des cadavres plus de quatre mille ans, devait « développer dans son architecture la dimension qui assure la solidité « de l'édifice et en présage la durée sans fin [1]. L'immense largeur des « bases devait être le trait caractéristique de ses monuments. Murs, « piliers, colonnes, tout, en effet, dans la construction égyptienne, est « robuste, épais et court. Et, comme pour ajouter à l'évidence de cette « inébranlable solidité, la largeur des bases est augmentée encore par « une inclinaison en talus qui donne à toute l'architecture une tendance « pyramidale. »

On voit quel est le danger dans une semblable architecture ; c'est l'exagération de la tendance à l'élargissement des bases aux dépens de la hauteur, qui rend facilement trapues et écrasées des formes déjà par essence courtes et épaisses. Là est l'écueil du style architectonique égyptien, rendu plus périlleux encore par le défaut de règles fixes et absolues de proportions relatives entre les différentes parties de la construction. L'architecte à qui l'on doit le temple égyption du Champ de Mars avait précisément pour modèle un monument remarquable par l'élégance de ses proportions, calculées de manière à atteindre le plus haut point d'élancement et de légèreté dont soit susceptible le style égyptien. Mais au lieu de reproduire cette qualité si rare dans les édifices des rives du Nil, tout en laissant au chapiteau son énorme développement, il a raccourci d'un bon tiers la hauteur du fût des colonnes, et il a encore exagéré l'aspect écrasé qui en résulte en augmentant la hauteur des murs d'entre-colonnement, de telle façon que leur sommet arrive à la naissance des chapiteaux. Sans doute il était strictement en droit de le faire, et en agissant ainsi il n'a violé aucune loi formelle de la construction égyptienne. Mais si l'on rencontre en plus d'un endroit de l'antique terre des Pharaons des temples aussi trapus que celui du Champ de Mars, il ne faut pas oublier que, lorsque l'on veut

1. Les Égyptiens dans leurs édifices cherchaient avant tout la durée. Dans le poëme de Pen-ta-our, Rhamsès, entouré d'ennemis, invoque les dieux. Il énumère les actes par lesquels il a honoré leur majesté ; mais en parlant des temples élevés par lui, il mentionne surtout *les pierres éternelles* qu'il y a entassées.

produire un type idéal d'une architecture, la première condition est de se conformer à ses plus parfaits modèles et de ne pas en exagérer les défauts naturels.

En revanche, nous n'avons que des éloges à donner à la décoration du temple égyptien du Champ de Mars, qui est parfaitement réussie et fait le plus grand honneur à la direction de M. Mariette. A ce point de vue les visiteurs de l'Exposition emporteront une idée parfaitement juste de ce que sont dans la réalité les édifices de l'Égypte.

L'ornementation polychrome est d'une exactitude scrupuleuse, tant pour le choix des tons que pour leur distribution. Elle étonne au premier abord notre œil habitué à une architecture sans coloration ; ces couleurs vives et tranchées paraissent d'ailleurs presque un bariolage sous notre ciel brumeux, sous notre climat où tout dans la nature se tient dans une gamme de tons neutres. Pour en bien apprécier l'effet, il faut suppléer par la pensée l'éclatant soleil de l'Égypte, qui pare tous les objets naturels de couleurs si brillantes et les enveloppe d'un nuage de lumière dorée. Du reste, au Champ de Mars même, j'ai déjà observé plus d'une fois que l'impression résultant de l'aspect du temple égyptien était tout autre par un jour de soleil et par un jour de pluie.

Rien n'est de fantaisie dans la décoration de cet édifice; tout y est fidèlement reproduit d'après des modèles authentiques, y compris l'inscription dédicatoire elle-même. Nous savons pour notre part à M. Mariette un gré infini de ne pas s'être laissé aller pour cette inscription, comme M. Lepsius à Berlin et ailleurs, à la petite vanité un peu puérile de faire montre de sa science en composant un *thème* hiéroglyphique destiné à célébrer sa construction. Il eût pourtant, s'il eût voulu, été capable de le faire aussi bien que tout autre. Si M. Lepsius a combiné, à l'instar de ceux des Pharaons, les cartouches du roi de Prusse, que nous avons vus reproduits par un faussaire malavisé sur un scarabée vendu il y a quelques années à l'hôtel Drouot, nous nous souvenons d'une certaine inscription que M. Mariette s'était amusé à composer, dans un accès de mauvaise humeur contre le stupide gouvernement d'Abbas-Pacha, qui entravait alors ses fouilles du Sérapéum. Un savant allemand, des plus distingués pourtant, l'avait prise pour antique, et était tout fier d'y avoir déchiffré le nom d'un Pharaon inconnu, *Abspach;* mais en même temps il ne parvenait pas à se rendre compte de la raison qui pouvait faire que ce nom fût suivi, en guise de déterminatif, du signe « méchant, » chose qui ne s'était jamais vue pour aucun roi de l'Égypte.

Les grandes compositions décoratives qui couvrent toutes les parois extérieures et intérieures du temple ont été exécutées avec une exacti-

tude de *fac-simile* d'après des estampages pris par M. Mariette sur les principaux édifices déblayés par ses soins dans les dernières années, et les sujets en ont été choisis de la manière la plus heureuse. Jamais encore on n'avait aussi bien réussi dans l'imitation des œuvres de l'art égyptien, car sur ces peintures mêmes on apprécie parfaitement la différence des styles des diverses époques auxquelles en ont été empruntés les modèles.

Le frontispice extérieur reproduisant l'architecture de l'âge ptolémaïque, les entre-colonnements et les murs d'angle sont chargés de bas-reliefs du même temps, d'une nature religieuse et mystique, moulés à Dendérah. On peut s'y rendre compte du degré de décadence où la sculpture de l'Égypte était tombée sous les rois grecs.

Les peintures des parois extérieures de la cella, — que dans le langage des Grecs d'Égypte on appelait *sécos*, — sont destinées à donner une idée de l'état de l'art au temps de la XVIIIe et de la XIXe dynastie. On a placé sur la muraille de face les grandes compositions historiques découvertes tout récemment dans une des salles intérieures du temple de Deir-el-Bahari à Thèbes. Ces tableaux retracent les scènes principales de la conquête de l'Yémen par la régente Hatasou. Le fait lui-même, d'une haute importance pour l'histoire, n'était connu par aucun autre monument; la révélation doit en être comptée parmi les plus importants résultats des recherches de notre savant compatriote, si fécondes pour la connaissance des vieilles annales de l'Égypte. Les compositions qui nous offrent les épisodes les plus saillants de l'expédition n'ayant jamais été publiées présentent, outre leur intérêt intrinsèque, tout l'attrait de la nouveauté.

On y voit le général égyptien recevant le chef ennemi, qui se présente en suppliant. Celui-ci a la peau d'un brun foncé; les cheveux, blancs et longs, tombent en mèches tressées sur ses épaules. Il est sans armes. Derrière lui s'avancent sa femme et sa fille. Toutes deux, chose singulière, présentent des traits repoussants, que l'artiste égyptien a rendus avec une incroyable habileté. Leurs chairs pendantes, leurs jambes gonflées, les excroissances difformes qui se remarquent en certaines parties du corps, semblent accuser quelque horrible maladie, comme l'éléphantiasis. Une autre scène nous montre les vaincus embarquant sur les vaisseaux de la flotte égyptienne le butin pris après la bataille. Ici ce sont des singes, des léopards, des armes, des lingots de cuivre, des anneaux d'or; là ce sont des arbres entiers, probablement d'une espèce rare, dont les racines sont enfermées dans de grandes caisses pleines de terre. Les vaisseaux eux-mêmes méritent l'attention. Ils sont grands, solidement bâtis et manœuvrent indifféremment à la

rame ou à la voile. Un équipage nombreux couvre le pont. Grâce au soin que l'artiste a pris d'indiquer la disposition des mâts, des voiles et jusqu'aux nœuds des cordes compliquées qui relient ensemble les diverses parties du bâtiment, on a une idée complète de ce qu'était, il y a plus de trois mille ans, un navire de la marine égyptienne. Non moins intéressante encore est la composition dans laquelle les régiments revenus de la campagne s'avancent au pas gymnastique et rentrent en triomphe à Thèbes. Chaque soldat a une palme dans la main gauche; de la droite il tient la pique ou la hache. Des trompettes sont en avant et sonnent des fanfares. Des officiers portent sur l'épaule des étendards surmontés du nom de la régente victorieuse.

Ces peintures représentent, autant que peuvent le faire des copies seulement peintes de bas-reliefs coloriés, l'art des premiers règnes de la XVIIIe dynastie, fin et délicat par excellence, plus élégant et plus suave que celui du siècle de Séthos et de Rhamsès, mais moins grandiose et moins puissant, qui est envers ce dernier presque dans le même rapport que la peinture de Léonard de Vinci envers celle de Michel-Ange. Les peintures des autres faces extérieures du *sécos* reproduisent des modèles du temps de Séthos et de Rhamsès. Elles ont été copiées dans le grand temple d'Abydos, l'un des plus gigantesques et des plus célèbres de l'Égypte, qui était encore il y a quelques années complétement enfoui, dont on connaissait à peine l'emplacement, et que les fouilles de notre savant compatriote ont rendu presque intact à la lumière. Ces représentations sont divisées en deux registres, comme à Abydos. En bas, nous voyons le roi Séthos présentant ses offrandes et ses adorations aux principales divinités de l'Olympe égyptien, qui reçoivent sur leurs genoux son fils Rhamsès, encore tout enfant, et lui accordent leur protection. Dans le registre supérieur, le roi faisant des offrandes est placé devant une série de grandes barques surchargées d'attributs et d'ornements. Ce sont les modèles des barques sacrées qui étaient déposées dans les salles du temple d'Abydos, où ont été relevées ces représentations. D'après les inscriptions, elles étaient tantôt en or, tantôt en argent, tantôt en bois précieux rehaussé d'ivoire, de lapis, de cornaline et d'autres pierres dures. Au centre de la barque, dans un édicule que recouvre en le cachant un grand voile blanc, derrière une porte toujours fermée, est le mystérieux emblème, tout à la fois visible et invisible, de la divinité à laquelle la barque est consacrée. Des brancards servent à soutenir l'arche sacrée, qu'à certains jours de fête les prêtres sortaient du sanctuaire et portaient processionnellement dans le temple. C'est sur ce modèle que dans le désert les Hébreux fabriquèrent l'Arche d'alliance.

La décoration de l'intérieur du temple nous transporte en plein *Ancien Empire*, à l'époque qui vit élever les pyramides. Tout y est copié des plus vieux tombeaux de Sakkarah. La disposition générale est celle de la chambre du sépulcre d'un prêtre nommé Kaa, qui vivait sous la ve dynastie; on y a seulement ajouté dans le centre, pour soutenir les architraves, quatre colonnes prises d'un autre tombeau, de manière à donner, en contraste avec la colonne de l'âge ptolémaïque reproduite dans le portique extérieur, le type de la colonne des temps pharaoniques, qui se maintient sans modifications depuis les dynasties primitives jusqu'aux derniers soupirs de l'indépendance nationale de l'Égypte. Les architectes ptolémaïques, manifestement inspirés par la gracieuse corbeille de l'ordre corinthien, ont constamment donné à leurs chapiteaux le galbe d'une fleur de lotus complétement épanouie; ceux des âges pharaoniques, partant d'un autre principe, y représentaient toujours le bouton de la même fleur quand il ne s'est pas encore ouvert. Le charmant motif de la décoration du plafond, composé de lotus entre-croisés qui encadrent des légendes hiéroglyphiques, se répète aussi à toutes les époques de l'art égyptien; la donnée s'en est conservée traditionnellement de siècle en siècle.

Les grands panneaux peints, disposés comme de gigantesques stèles à plusieurs registres, sont tirés des deux tombes les plus remarquables de la nécropole de Sakkarah, déblayées l'une et l'autre par M. Mariette. Elles avaient été construites pour deux individus nommés Ti et Phtah-Hotep, le premier, secrétaire intime, et le second, surintendant général des bâtiments de différents souverains de la ve dynastie, tous deux prêtres du roi Schafra, le Chéphren d'Hérodote, constructeur de la seconde pyramide de Gizeh. Ces panneaux offrent aux regards les scènes de la vie agricole et des métiers, que nous avons déjà signalées comme formant le motif constant de décoration des sépultures des âges primitifs. Même dans ces copies, qui sont loin d'atteindre au mérite des originaux, on remarquera la vérité du rendu de toutes les scènes. Nous signalerons spécialement à l'attention de nos lecteurs celles qui retracent les occupations des différents arts industriels; on y voit les potiers qui *marchent* la pâte, façonnent leurs vases sur le tour, les font sécher et les portent au four, les verriers qui soufflent leurs manchons au bout de longues cannes, les sculpteurs exécutant les deux statues destinées au tombeau, les ébénistes fabricant des meubles de diverses formes, enfin les tireurs d'or et les bijoutiers. Nous pénétrons ainsi dans les ateliers d'il y a cinq mille ans, et nous apprenons comment on y travaillait.

De courtes légendes en hiéroglyphes accompagnent presque toutes

les figures. Souvent elles reproduisent les dialogues que les personnages sont censés tenir entre eux. Au-dessus d'un enfant qui tend une corde à un homme debout devant lui, on lit : « Tiens, père, prends la corde. » A côté de plusieurs ouvriers qui travaillent se trouvent des interjections dans le genre de celles-ci : « Saisis fortement le bois! Sois prêt! Du courage! » Un cuisinier prépare des oies pour la table ; on lit au-dessus de sa tête : « Travaille, et une oie te sera donnée pour ta fête. » Un prêtre immole un bœuf; il dit à son voisin : « Regarde ce sang, il est pur. » D'autres fois, les inscriptions, avec une naïveté dont on retrouve des exemples dans les peintures des vases grecs d'ancien style, désignent la figure que l'on a voulu représenter. C'est ainsi qu'à plusieurs reprises, au-dessus d'images de bœufs, on lit le mot : « Bœuf. »

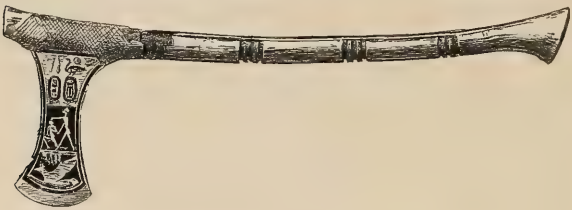
V.

Mais c'est assez parler du temple lui-même; il est grandement temps d'en venir aux trésors, peu nombreux mais d'une incomparable valeur, qu'il renferme.

Dirigeons-nous d'abord vers les deux vitrines placées au centre de la pièce. Celle de droite renferme les merveilleux bijoux trouvés à Thèbes sur la momie de la reine Aah-Hotep, mère d'Amosis, le prince qui expulsa les Pasteurs. Ces bijoux ont donc une date certaine, et sont précisément contemporains du moment où Joseph devenait premier ministre du pharaon étranger de la basse Égypte. — Nous ne pouvons les énumérer tous, car ils montent à près de quarante pièces ; nous devrons, par conséquent, nous borner à signaler les plus importants.

C'est d'abord la hache, symbole ordinaire de la notion de divinité, dont nous plaçons ici la gravure. Le manche est en bois de cèdre recouvert d'une feuille d'or. Des hiéroglyphes y sont découpés à jour et contiennent au complet le protocole royal d'Amosis. Des plaquettes de lapis, de cornaline, de turquoise et de feldspath sont encastrées dans ces découpures et forment de distance en distance des anneaux autour du manche. Le tranchant est de bronze revêtu d'une épaisse feuille d'or, avec des représentations sur chaque face. D'un côté ce sont des bouquets de lotus dessinés en pierres dures sur un champ d'or. De l'autre, sur un fond bleu sombre, donné par une pâte si compacte qu'elle semble être de la pierre, se détache la figure d'Amosis, le bras levé pour frapper un barbare qu'il a saisi par les cheveux; au-dessous de cette scène est

une sorte de griffon à tête d'aigle. Dans les récits de batailles, les rois égyptiens sont souvent comparés au griffon pour la rapidité de leur course lorsqu'ils se précipitent au milieu des ennemis. Le tranchant de cette



HACHE DU TRÉSOR DE LA REINE AAH-HOTEP.

hache est entré dans le manche, fendu à son extrémité et assujetti par un réseau de lanières d'or.

Le poignard placé à côté, que nous avons également fait graver, n'est pas un moins remarquable spécimen de ce que savaient faire les ouvriers égyptiens. Par la finesse du travail, la grâce et l'harmonie des formes, c'est une pièce hors ligne, telle qu'on n'en voit dans aucun autre musée. Le manche est en bois revêtu d'or. Quatre têtes de femmes, du style le plus élégant, forment le pommeau. La poignée est décorée d'un semis de triangles alternativement en or, lapis, cornaline et feldspath, disposés en damier. Le pourtour de la lame est en or massif.

POIGNARD DU TRÉSOR DE LA REINE AAH-HOTEP.

Une bande d'un métal dur et noirâtre, dont il serait intéressant de rechercher l'alliage, en occupe le centre; des ornements en or damasquiné, de l'exécution la plus parfaite, se détachent vivement sur ce métal sombre. La légende royale d'Amosis y est encore reproduite. D'un côté, elle est accompagnée par une suite de sauterelles qui vont en s'amincissant jusqu'à l'extrémité du poignard; de l'autre, on voit la représentation tout asiatique d'un lion qui se précipite sur un taureau. On s'étonne de la rencontrer sur un objet portant le nom du roi qui réagit contre les envahisseurs asiatiques et les chassa du sol de l'Égypte.

Le miroir de la reine Aah-Hotep est encore d'une forme très-gracieuse; le manche, en bois d'ébène rehaussé d'or, imite la tige et la panicule épanouie du papyrus; le disque de métal qui le surmonte a perdu son poli avec le vernis d'or qui le recouvrait. On voit à côté le manche d'un chasse-mouche en bois sculpté recouvert d'une mince feuille d'or; quelque conservateur que soit le climat de l'Égypte, les grandes plumes d'autruche qui garnissaient cet objet n'ont pas résisté à l'action des siècles.

La plupart des bijoux proprement dits, qui composaient la parure de la reine, sont décorés par le même procédé, au moyen de pierres dures serties dans de minces cloisons d'or qui dessinent des représentations symboliques découpées à jour avec une extrême légèreté. La pièce la plus extraordinaire en ce genre est le pectoral en forme de *naos* ou petite chapelle, au centre de laquelle Amosis est représenté debout sur une barque et naviguant sur l'Océan céleste, tandis que deux divinités, Ammon et Ra, versent sur sa tête l'eau de purification. Il faut pourtant placer presque sur la même ligne le beau bracelet où, sur un fond de pâte de verre d'un bleu lapis, se dessinent en or des figures d'un style si pur, Amosis en adoration devant différents dieux. On avait déjà quelques exemples du motif qu'offre un autre bracelet, destiné à être porté, non plus au poignet, mais au haut du bras; c'est un vautour découpé à jour, dont le corps et les ailes étendues sont incrustés de pierres dures. L'objet décoré dans le même système, que l'on prendrait encore à première vue pour un bracelet et qui offre à sa partie antérieure deux sphinx d'or massif accroupis et gardant le cartouche d'Amosis, est un ornement de chignon.

Parmi les colliers on ne saurait assez admirer celui qui offre, suspendu à une chaîne d'or de plus d'un mètre de longueur et d'une flexibilité que ne surpasseraient pas nos plus habiles ouvriers, un gros scarabée. Cet insecte est le symbole de la force créatrice qui doit donner à l'âme une vie nouvelle après la mort ; sa figure est une de celles que l'on rencontre le plus fréquemment parmi les amulettes placées sur les momies. Mais celui du collier d'Aah-Hotep est vraiment le roi des scarabées connus. Les pattes, d'un travail si fin qu'on les croirait moulées sur nature, ont été exécutées à part et soudées au corps, qui est d'or massif. Le corselet et les élytres sont rayés de minces cloisons d'or entre lesquelles on a encastré des pâtes de verre bleues imitant la turquoise. Les trois grosses abeilles d'or massif suspendues à une autre chaîne de collier étaient des décorations. Ici même, il y a quelques années, nous avons déjà dit que les Égyptiens en connaissaient

l'usage. Dans l'inscription d'un tombeau d'Ilithyia, précisément contemporain des bijoux découverts par M. Mariette, un officier du nom d'Ahmès raconte sa vie et apprend à la postérité qu'il a été décoré sept fois pour actions d'éclat. Mais la décoration militaire paraît avoir été celle du *lion,* dont plusieurs sculptures nous offrent l'exemple; l'ordre de l'*abeille* — ou peut-être plus exactement de la *mouche,* — était sans doute dans l'antique Égypte une sorte de mérite civil.

Nous ne saurions non plus passer sous silence, parmi les objets précieux provenant du tombeau de la reine Aah-Hotep, la petite barque d'or massif portée sur un chariot à roues de bronze. La forme en rappelle celle des caïques de Constantinople et des gondoles de Venise. Les figures des rameurs sont en argent. Au centre se tient assis un personnage armé d'une hache et d'un bâton recourbé, signe de commandement; c'est le capitaine. A l'arrière est le timonier qui dirige la barque au moyen du seul gouvernail connu alors, c'est-à-dire d'un aviron à large palette. A l'avant est debout le chanteur, chargé de régler la cadence des rameurs, suivant un usage qui s'est conservé jusqu'à nos jours en Égypte. Près de lui sont gravés les cartouches du roi Kamès, prédécesseur immédiat d'Amosis, qui paraît avoir été le mari d'Aah-Hotep. La signification de cet objet était toute symbolique. Les Égyptiens croyaient qu'avant d'arriver à sa dernière demeure l'âme devait traverser des espaces éthérés où se rencontraient des champs, des fleuves, des canaux. La barque était l'emblème de ce voyage dans l'autre monde.

Ni la Grèce, ni l'Étrurie n'ont fourni, en fait de bijoux, rien qui soit, pour la grandeur du style, pour l'élégance et la pureté des formes, pour la perfection du travail, supérieur à ces joyaux de la reine Aah-Hotep. Mais ce qui confond vraiment l'imagination, c'est de penser que ces objets qui révèlent une si haute culture de l'art, une si prodigieuse habileté de main chez les ouvriers, sont l'œuvre d'un temps de troubles et de guerres, où l'Égypte arrivait péniblement à se débarrasser d'une longue et douloureuse invasion de barbares qui avait couvert tout son sol de ruines.

Les autres bijoux réunis dans la même vitrine pâlissent à côté de ceux dont nous venons de parler. Cependant il faut mentionner encore les grands pendants d'oreilles d'une si noble et si puissante tournure, découverts à Abydos et portant les cartouches de Rhamsès XIII (xxe dynastie). Ils se composent d'un disque lenticulaire, garni à sa circonférence d'une gorge de poulie et du centre duquel sortent en saillie cinq serpents uræus, symboles de royauté, la tête dressée, le col onflé comme cet animal le montre dans la colère. A ce disque sont

suspendus cinq uræus, la tête surmontée de l'image du soleil, qui eux-mêmes soutiennent, au bout de sept chaînettes d'or, sept autres uræus également munis du globe emblématique. On ne pouvait les porter à l'oreille même; évidemment ils s'attachaient à une perruque de cérémonie.

Nous nous appesantirons moins sur l'autre vitrine, car si elle ne contient que des pièces d'un choix exquis et d'un véritable intérêt pour l'art ou pour l'histoire, ce sont pour la plupart des objets dont les analogues se rencontrent dans tous les musées d'antiquités égyptiennes, et qui par conséquent sont bien connus du public : figurines funéraires, images de divinités en bronze ou en terre émaillée, vases, ustensiles divers. Ces objets que l'on voit ailleurs prennent, du reste, dans la collection exposée par M. Mariette, un intérêt tout particulier. Ceux que renferment nos musées d'Europe ont été pour la plupart achetés aux fellahs ; on n'en sait presque jamais ni la provenance, ni la date précise. Ceux que le musée de Boulak a envoyés à Paris proviennent tous, au contraire, des fouilles de M. Mariette ; on sait donc où chacun d'eux a été trouvé, ainsi que la date de la sépulture d'où il a été tiré. Nous avons ainsi des jalons positifs pour l'histoire des arts industriels en Égypte, et nous pouvons mieux apprécier les miracles de conservation du climat des rives du Nil. Cette élégante cuiller de bois qui représente une jeune fille nubienne nageant et poussant devant elle à la surface des eaux un bassin de forme ovale, est du temps de Moïse; avec un peu d'imagination, il serait possible de croire qu'elle a reposé sur la toilette de la fille de Pharaon. Ce charmant petit panier à couvercle en joncs tressés de diverses couleurs, si bien conservé qu'une de nos élégantes aimerait à en faire sa corbeille à ouvrage, a été trouvé à Thèbes dans un tombeau de la XIe dynastie. Il est donc de deux siècles environ plus vieux qu'Abraham !

Il y a pourtant dans cette vitrine un certain nombre de morceaux qui réclament impérieusement une mention spéciale. Telles sont les belles coupes d'argent provenant de Thmuis, dont la conservation est telle qu'au premier coup d'œil on se refuse à les croire antiques. Tel est le buste de bronze du roi Amasis (XXVIe dynastie), d'un style si pur, si grand, si élevé, que dans ses dimensions exiguës il produit l'impression d'une sculpture de grandeur naturelle et qu'on pourrait, sans qu'il eût à en souffrir, le placer en parallèle avec les plus beaux bronzes grecs, et la tête non moins fine du roi Néchao (de la même dynastie) en terre émaillée de deux couleurs. Telle est encore l'image en bronze de Nefer-Toum, l'un des dieux de la lumière, debout, la tête surmontée d'une

grande fleur de lotus épanouie, qui a été exhumée des souterrains du Sérapéum de Memphis.

Le poignard d'Aah-Hotep nous a offert un exemple de l'adresse des Égyptiens de la XVIIIe dynastie dans la damasquinure ; on en trouve un autre spécimen non moins remarquable dans les gonds de porte de forme cubique provenant du temple de Tanis, lesquels sont en bronze avec les plus fines incrustations d'argent représentant des scènes symboliques ou des légendes en hiéroglyphes.

Il faudrait la compétence spéciale et la plume exercée de notre ami Jacquemart pour parler convenablement du précieux vase en terre émaillée qui porte les légendes d'Aménophis III et de la reine Taïa. C'est un véritable tour de force d'habileté céramique, exécuté par une méthode très-curieuse et dont les exemples sont fort rares. Le corps du vase est revêtu d'un émail uniforme d'un blanc un peu gris, par le procédé que les Égyptiens employaient d'ordinaire dans leurs poteries émaillées. L'inscription hiéroglyphique qui court autour de la gorge et les divers ornements ont été gravés dans la pâte après une première cuisson, puis remplis d'un émail en poudre bleu et rouge, qui a été fondu dans les cavités par le moyen d'une seconde cuisson, exactement de la même manière que les émaux cloisonnés ou champlevés, avec cette seule différence qu'ici l'excipient était en terre au lieu d'être en métal. A la vente Raïfé, le Louvre a acquis cet hiver un autre vase exécuté par le même procédé et portant également les noms d'Aménophis et de Taïa; il est plus extraordinaire encore comme réussite que celui du musée de Boulak, car le fond de la pièce est d'un émail jaune citron, et les ornements bleus, sans que nulle part ces tons se soient confondus, étaient passés en vert. Si nous ne nous trompons, ces deux objets ont une importance capitale dans la question, déjà tant de fois discutée, de savoir si les Égyptiens ont réellement connu les procédés de l'émaillerie.

Une charmante statuette, en basalte vert, d'un prêtre, la tête rasée, suivant l'obligation rituelle, représente dans la même vitrine l'art si fin de la XIIIe dynastie. Mais, comme sculpture, les deux morceaux capitaux en sont un certain petit bas-relief d'un calcaire à grain aussi serré que la pierre lithographique, représentant un bélier à quatres cornes, merveilles de vérité, de rendu, de vie et de délicatesse dans le travail, puis la statuette peinte, en pierre calcaire, d'un homme debout, qui occupe le centre de la vitrine. Les artistes ne doivent la contempler qu'avec vénération, car elle retrace les traits du plus vieux de leurs ancêtres que l'on connaisse. C'est un architecte, nommé *Nefer* ainsi que nous l'ap-

prend l'inscription de la figure, qui vivait il y a cinq mille ans, sous la ve ou la vi^e dynastie, qui peut-être alors jouissait d'une immense réputation, ensevelie maintenant dans l'oubli, et qui pourrait bien avoir été le constructeur de quelqu'une des pyramides. L'harmonie des formes et la puissance du style est telle dans cette statuette de moins de 40 centimètres de haut, qu'elle a tout l'aspect et toute la grandeur d'un colosse. C'est un premier et splendide échantillon du savoir-faire des artistes memphites de l'*ancien empire;* il nous amène naturellement aux prodigieuses statues de ces âges primitifs, exposées dans le temple égyptien du Champ de Mars, dont il nous reste à parler et qui feront le sujet d'un dernier article.

FRANÇOIS LENORMANT.

(*La fin prochainement.*)

INGRES

SA VIE ET SES OUVRAGES[1]

IX.

A ceux qui n'ont point vu, dans la peinture originale, le portrait de Mme Devauçay, la belle estampe de Flameng qui accompagne le présent article dira mieux que notre prose combien ce portrait est élégamment simple et naturellement distingué, quel goût suprême a présidé au choix de l'attitude, à l'ajustement de la robe, aujourd'hui surannée, et du châle jaune; quelle grâce il y a dans le tour donné à l'abandon des bras, et surtout dans le trait du dessin, qui est ici d'une telle finesse qu'il faudrait remonter, je crois, jusqu'à André del Sarte ou Léonard de Vinci pour en retrouver des exemples; mais ce que la gravure ne dira point, c'est la fascination du regard, c'est la vertu de la couleur qui était peut-être au commencement d'un franchise acide, mais qui est devenue chaude, ambrée, transparente; c'est le sentiment d'une exécution qui est légère sans être inconsistante, qui est mince sans être pauvre; et qui, en glissant sur la toile, a néanmoins suffisamment de force, d'intensité et d'éclat.

Oui, indépendamment du style, du *gran gusto*, comme disent les

1. Voir, t. XXII, p. 415.

Italiens, qui font de ce portrait une œuvre hors ligne, il s'y trouve des qualités de peinture qui demandent qu'on s'y arrête.

Des connaisseurs éminents ont dit que Ingres n'était pas fait précisément pour la peinture à l'huile; qu'il avait été créé plutôt pour la fresque ou la détrempe, qui sont les procédés les plus convenables au grand art. Il y a du vrai dans cette remarque, faite par un juge fort éclairé, Charles Lenormant. Toutefois, il est bon de s'expliquer, et ici une explication n'est pas possible sans quelques développements.

X.

A l'heure qu'il est, la peinture est un art qui semble avoir parcouru le cycle entier de ses évolutions nécessaires et de ses progrès. Il nous est donc permis de juger certaines questions qui touchent à ce grand art, non plus *a priori*, mais par un coup d'œil rétrospectif, et en vertu des lois historiques.

Personne ne contestera que Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, ne soient les trois plus grands peintres parmi les plus grands. Or, ces trois artistes supérieurs n'ont point connu les raffinements de la peinture à l'huile. Michel-Ange la méprisait. Raphaël la maniait moins habilement que la fresque, et Léonard ne s'en servait guère autrement qu'il n'eût fait d'un autre procédé; s'il n'en ignorait point toutes les ressources, il dédaignait du moins de les employer toutes. Il n'y a que Titien et Corrége qui, dans le même temps, aient exercé la peinture à l'huile en exploitant tous les moyens de séduction qu'elle comporte, tous les heureux expédients qu'elle fournit. Cependant, il n'est pas, je crois, un amateur intelligent qui, transporté dans la chapelle Sixtine en présence des *Prophètes* et du *Jugement dernier*, regrette de ne pas les voir peints à l'huile; il n'en est point qui, devant les ouvrages de Raphaël, y désire une exécution titianesque, des empâtements plus généreux, une peinture plus complexe, plus riche et plus abondante.

A vrai dire, les progrès matériels et incontestables qui ont été accomplis dans la peinture à l'huile par Giorgion, Titien et Véronèse, et même par André del Sarte, y ont ajouté du charme, de la volupté, de l'intimité, si l'on veut, et un surcroît d'intérêt optique; mais il n'en est pas moins certain que ce qu'il y a de plus élevé, de plus grand et de plus pur dans l'esprit et dans le cœur humain, les pensées les plus nobles, les sentiments les plus fiers et aussi les plus belles formes du corps ont été exprimés, ou par la fresque, ou par la peinture à l'huile non encore perfec-

tionnée, de sorte qu'on peut le dire, les améliorations apportées par les Vénitiens d'abord, plus tard par les Flamands et les Hollandais, n'ont servi qu'à donner plus de pompe à la mise en scène, qu'à augmenter l'éclat du spectacle et l'amusement des yeux. On a doublé sans doute et embelli les fêtes du regard; mais les figures sont devenues moins héroïques, les intentions moins hautes. Le dessin a perdu ses divins contours, la plastique a perdu ses formes superbes, la draperie a perdu ses élégances augustes et ses plis significatifs; son expression humaine et générique a été remplacée peu à peu par l'attrait secondaire du costume. Ainsi la peinture, en se perfectionnant au matériel, a décliné; elle est tombée insensiblement des hauteurs de la Sixtine dans les parades vénitiennes et ensuite dans les paysanneries de la Flandre. Les Prophètes et les Sibylles, les apôtres du *Cénacle*, les philosophes de l'*École d'Athènes*, les olympiennes figures du carton de Pise, ont fait place aux divinités éblouissantes, mais charnues, de Rubens, à ses personnages vêtus de lumière, mais chargés de viandes, prestigieux de couleur, mais pesants et engorgés, abreuvés de cervoise au lieu d'être nourris d'ambroisie.

Ce n'est donc pas à la grandeur de l'art qu'ont profité les progrès de l'exécution, comme on les entend aujourd'hui; ils ont coïncidé, au contraire, avec un goût de plus en plus marqué pour le terre-à-terre, avec la décadence, et il se trouve que les procédés de la fresque et de la détrempe, et ceux de la peinture à l'huile lorsqu'elle ressemblait encore à la fresque, ont suffi pour produire des œuvres d'une beauté surhumaine, des œuvres qu'il a été impossible d'égaler. Et si Rembrandt, venu le dernier, a su être un grand peintre, à son tour, avec un art dont la pratique était consommée, ce n'est point par les adresses de la palette qu'il a été sublime. Il l'a été par la poésie de son imagination, par la couleur de ses pensées, par le recueillement et les éclairs de son génie. Ce n'est pas en montrant ses prétendues recettes de graveur ou de peintre qu'il a été un grand homme, c'est en les cachant, en les enveloppant de mystère, en les subordonnant aux caprices de son humeur ou aux émotions de son âme profonde.

De tout cela je conclus que le siècle présent s'est fait une fausse idée de la peinture, en attachant une importance exagérée à l'exécution purement imitative. Ce qu'il y a de substantiel, de nourri dans la peinture moderne, tout le luxe matériel où elle se complaît, ne sont pas choses indispensables à remplir le but le plus noble du peintre, qui est d'exprimer des passions ou des sentiments, des actions ou des caractères. La

perfection du procédé, les délicatesses du pinceau et ses nuances et ses roueries sont devenues nécessaires alors seulement que la peinture s'est matérialisée, qu'elle a voulu rendre la variété infinie des substances, les richesses de la nature visible et palpable, les innombrables phénomènes physiques de la lumière, le charme du paysage, la nature morte. Il est certain que la fresque dans la simplicité de ses moyens et la peinture à l'huile dans son austérité ne sauraient se prêter à l'imitation du réel, telle que nous la voulons maintenant, à cette imitation rigoureuse par laquelle on aspire à surprendre le spectateur en lui faisant une sorte d'illusion.

Encore est-il que c'est là en somme une préoccupation puérile, et que l'on peut d'ailleurs, avec des ressources assez bornées, atteindre parfois à une imitation criante, si l'on est un dessinateur de premier ordre. Volontiers, par exemple, je défierais le plus roué de nos peintres imitateurs d'imiter mieux que Léonard de Vinci dans la *Cène* les reliefs, les creux et les méplats d'une nappe fraîchement dépliée sur une table, de même que je défie M. Desgoffe, ou autres peintres renommés pour leurs tours de force, de rendre une sonnette avec plus de vérité que ne l'a fait Raphaël dans le fameux portrait de Léon X, où ce détail n'a jamais été remarqué.

L'exécution ou, si l'on veut, la touche est donc une chose secondaire, mais seulement en ce sens que la beauté en est purement relative. Suivant la pensée qu'il exprime, suivant qu'il est un Jean de Fiesole ou un Giorgion, un Lesueur ou un Caravage, un Ingres ou un Decamps, l'artiste peut employer une peinture lisse ou empâtée, austère ou savoureuse, et ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que plus il s'adresse à la sensation, moins il parle au sentiment. Plus il veut nous tromper, moins il nous trompe. Pour notre compte, nous préférons de beaucoup les franchises de l'art qui avoue ses beaux mensonges, aux ruses du métier qui vise à des illusions impossibles. Nous ne mettrons jamais le travail d'un ouvrier sur la même ligne que l'œuvre d'un maître.

XI.

Ingres avait en horreur la peinture grasse, les rehauts de couleur, les empâtements que le romantisme avait remis à la mode. Il trouvait cette manière de peindre grossière et fausse. Il ne voyait ni dans la nature ni chez les grands maîtres ces différences d'épaisseur, ces grumeaux au moyen desquels les peintres de la décadence ont affecté de mettre en relief les parties éclairées. Et peut-être allait-il trop loin lui-même dans sa réac-

tion, bien sûr qu'il était que lorsqu'on enseigne il faut demander le plus pour obtenir le moins. Personnellement, il peignait avec peu de couleur, assurément, mais sans tomber toutefois dans le faire porcelaine de Girodet, dans la manière froide, insapide et marmoréenne de Guérin. Il peignait amoureusement et avec une sorte de fièvre contenue. Son portrait de madame de Senonnes est, sous le rapport de l'exécution en particulier, un morceau excellent.

C'est toute une biographie que ce portrait. La pose en a été cherchée assez longtemps, mais on la dirait trouvée du premier coup. Ingres avait d'abord dessiné son modèle, étendue sur un lit de repos, de forme antique. Elle ressemblait ainsi au portrait de madame Récamier par David, portrait qui devait être d'autant plus présent à la mémoire d'Ingres qu'il y avait travaillé sous les yeux de son maître, et y avait peint entre autres choses, m'a-t-on dit, le candélabre de bronze. Mais l'artiste, ayant renoncé à cette réminiscence, représenta madame de Senonnes assise avec abandon sur un canapé de soie jaune, derrière lequel est placée une glace, où sa tête se réfléchit en profil perdu. Un châle fond blanc est jeté négligemment sur les coussins. La personne est vivante et charmante ; sa bouche vient de parler ; son sein palpite sous une de ces guimpes de gaze que les paysannes du midi appellent des *modesties*. Ses mains rehaussées de bagues sont assez fortes et cependant distinguées. Ses doigts bien garnis de chair s'effilent avec élégance. Elle ne pose point comme une femme regardée ; elle semble au contraire regarder vaguement le spectateur et causer avec lui de ces riens qui effleurent la pensée et dérangent à peine le visage. Dans le cadre de la glace est insérée une carte de visite, celle du peintre, qui l'a signée *Ing. Roma*, et ce nom, ainsi caché à demi, a l'air d'un souvenir autant que d'une signature.

Je ne connais que les mains du portrait connu au Louvre sous le nom d'Anne de Clèves, qui puissent donner une idée des mains de Mme de Senonnes. C'est à peu près le même ton de chair, le même faire attentif, délicat, précieux. Ingres, qui parfois manque de fraîcheur dans les carnations, parce qu'il abuse du gris, les a rendues cette fois moites, halitueuses, animées par le sang. Ce triomphe des chairs lui permet ici de pousser aussi loin que possible le soin donné au corsage de la robe cerise, aux plis de la soie et de la gaze, au tissu du cachemire, aux bijoux. Toutes ces choses, il les a exprimées à souhait avec sa peinture légère et souple, simple et franche, sans artifices d'atelier et sans rubriques.

Mme DUMAUÇAY.

Collection de M. Frédéric Lemercier

XII.

On a remarqué avec raison qu'il y avait du réalisme dans certains morceaux d'Ingres. Un réaliste, en effet, n'aurait pas mieux copié le cachemire de Mme de Senonnes, non plus que le gilet de M. Bertin, le châle de Mme Leblanc, le fauteuil de M. Molé. Mais cette vérité frappante des accessoires ne tient pas, encore une fois, aux roueries et aux broderies du pinceau, elle tient tout uniment à l'extrême vérité du ton local, car il faut bien dire que lorsqu'il arrive à Ingres de saisir le ton propre d'un objet, il le fait plus juste que ne le ferait un coloriste, et pourtant il n'est pas coloriste dans le sens que nous devons attacher à ce mot. Les coloristes sont précisément ceux qui, sacrifiant les localités de ton à l'harmonie générale du concert, ne laissent jouer dans l'orchestre aucun solo de couleur.

Mais, sans être un coloriste capable d'orchestrer de grandes machines, Ingres a produit un petit tableau parfait de couleur dans la *Chapelle Sixtine*, qui fut peinte en 1814. Ici encore, si l'on y regarde de bien près, c'est la vérité du ton local qui est admirable, et l'harmonie a été obtenue surtout au moyen d'une lumière bien ménagée, dont l'effet n'a pas été imaginé par le peintre, mais observé sur place et rendu tel quel. Nous sommes dans la Sixtine à l'heure où le pape tient chapelle : le tableau est tout fait, les couleurs se soutiennent et se font valoir d'elles-mêmes. La pourpre des cardinaux, le velours grenat du baldaquin brodé aux armes pontificales sont surexcités par l'opposition d'un tapis vert. Les camails d'hermine, le vaste manteau blanc dans lequel est perdu le corps de Pie VII, sont jaunis par l'or de la lumière extérieure, et ce jaune est rendu éclatant par le voisinage des vêtements violets que portent les *monsignori*. Il va sans dire que les figures sont toutes individuelles, toutes prises sur nature. Chacun des cardinaux a sa manière d'être, sa manière de prier et de lire, celui-ci myope et la tête cachée dans son bréviaire, celui-là fervent et penché, cet autre immobile et assoupi. Quant aux personnages du premier plan, prélats, moines, protonotaires, séminaristes, hallebardiers, que sais-je? ils sont dessinés à l'emporte-pièce ; ils sont parlants et on les entend parler tout bas italien et parler un peu du nez. Ce sont des physionomies romaines qu'il est impossible d'oublier, quand on les a vues, ne fût-ce qu'une seule fois.

La muraille à laquelle est appliqué le baldaquin est ornée des peintures de Luca Signorelli, Ghirlandajo, Pérugin, et le peintre les a repro-

duites d'une fidélité merveilleuse, avec leur style particulier, leur caractère vrai et leurs tons enfumés sous la patine du temps. Mais ce qu'il y a de prodigieux, c'est le fragment du *Jugement dernier* qu'on aperçoit dans le fond, enveloppé d'une demi-teinte. Jamais le dessin de Michel-Ange n'a été senti ou plutôt ressenti de la sorte, ni de son temps par ses élèves, ni de nos jours par les peintres qui ont eu mission de le copier. La partie reproduite dans le tableau d'Ingres est celle qui est à gauche du spectateur quand il regarde l'autel. On y voit monter dans les airs les ressuscités qui vont se présenter d'eux-mêmes au jugement de Dieu. Leur ascension est légère on pesante suivant le fardeau de péchés qu'ils portent au fond de leur conscience. On remarque parmi les figures de ce groupe sublime celle d'un bienheureux qui tend la main à un pécheur frémissant d'angoisse et encore incertain de sa destinée.

Ah ! ce n'était pas le premier venu qui pouvait ainsi copier Michel-Ange. Il y fallait cette énergie de sentiment, cette volonté féroce qui étaient chez Ingres à l'état de génie. Lorsqu'on est en présence de son tableau, on se trouve en vérité dans la chapelle Sixtine. Les figures des assistants n'empêchent pas de voir les peintures murales, et, d'un autre côté, les figures peintes sur le mur ne font pas de tort à celles qui se meuvent dans la chapelle. L'œil est conduit sans peine des unes aux autres, et quand il est pénétré, rassasié du spectacle principal, il va se reposer sur le fond demi-obscur où transparaît le *Jugement dernier*. L'esprit peut alors se représenter combien doit être terrible l'aspect de la chapelle Sixtine, lorsqu'on y chante le *Miserere* du vendredi saint, et combien la fresque de Michel-Ange répond, par ce qu'elle a de formidable, aux épouvantements du christianisme. « A mesure, dit Stendhal, qu'on avance dans le psaume de la pénitence, les cierges s'éteignent; on n'aperçoit plus qu'à demi ces ministres de la colère de Dieu, et j'ai vu qu'avec un degré très-médiocre d'imagination l'homme le plus ferme peut éprouver quelque chose qui ressemble à de la peur. Des femmes se trouvent mal lorsque les voix faiblissant, mourant peu à peu, tout semble s'anéantir sous la main de l'Éternel. On ne serait pas étonné en cet instant d'entendre retentir la trompette du Jugement, et l'idée de clémence est loin de tous les cœurs... »

XIII.

Passons à des idées plus douces, plus riantes. Aussi bien, le terrible n'était pas l'élément où notre peintre se complaisait. La grâce est en somme ce qui, dans la nature, l'a le plus attiré.

On dit souvent qu'un artiste se peint dans ses ouvrages, et cela est incontestable en thèse générale. Cependant, il m'est difficile, je l'avoue, de trouver le rapport qu'il peut y avoir entre la physionomie physique du peintre et la qualité de ses œuvres, de celles du moins où il a mis tant de grâce. Petit de taille, trapu, brusque de manière, dépourvu de distinction, Ingres avait dans sa personne tout ce qui pouvait contraster avec l'élégance de ses pensées et la vénusté de ses figures de femmes. Sa tête qui présentait des mâchoires larges et un crâne étroit, des cheveux revêches sur un petit front, un nez court, des pommettes énormes, une bouche grande, sensuelle et boudeuse à une distance démesurée des narines, sa tête, dis-je, qui était l'inverse de la beauté, avait beaucoup de caractère et une force étonnante ; mais l'expression en était ordinairement dure, et si son œil noir, perçant et scrutateur annonçait un homme bien au-dessus du vulgaire, il ne révélait du moins aucune tendance à la grâce, et il accusait plutôt l'extrême susceptibilité d'un esprit ombrageux.

Oui, j'ai de la peine à comprendre qu'un homme ainsi fait ait montré un goût si pur, une telle délicatesse dans le gracieux ; que, de ses mains épaisses et courtes, il ait pu dessiner tant de figures adorables dans leur abandon, exquises dans leur volupté ; et que lui, qui avait « mangé du Michel-Ange » sans en être accablé, il ait su peindre avec tant de douceur et d'amour ses *Odalisques*, par exemple, et sa *Baigneuse*.

XIV.

Ingres est, je crois, de tous les peintres modernes, celui qui a le mieux exprimé, non pas la volupté des chairs, mais la volupté des formes, qui a le mieux senti, le plus amoureusement et le plus chastement à la fois la grâce féminine. Voyez sa Baigneuse : elle est assise vue de dos et entièrement nue ; mais rien n'est détaillé à plaisir dans ce beau corps sur lequel glisse un rayon de soleil, rayon tempéré qui modèle tendrement et ne montre que des reliefs discrets.

Elle-même, jalouse de sa beauté, elle jette par-dessus son épaule un regard farouche dans cette chambre où elle n'est vue que du peintre. Les chairs de son dos flexible, de ses épaules effacées, sont légèrement accusées, rondes et fermes, par la lumière frisante. Il y a comme une inspiration romantique et orientale dans ce tableau qui est exempt de toute convention banale, de toute froideur académique, et où la nature, serrée de près sur un modèle choisi, est peinte avec passion, avec dévotion.

d'une main émue et contenue tout ensemble. La couleur, du reste, est aussi peu éclatante que la lumière. Un mouchoir blanc à bandes rouges qui s'enroule négligemment autour de la nuque, sur des cheveux noirs, est la seule note élevée de cette peinture fine, circonspecte et sans bruit. Ce point de coloration vive enlève toute la figure sur le fond de la muraille qui est malheureusement d'un gris un peu froid, et il fait ressortir la couleur uniforme des chairs, car la nudité du corps conserve d'un bout à l'autre le même ton bruni, sans autres nuances sensibles que celles du clair à l'ombre. Par un tel artifice, la figure devient plus grande, elle nous apparaît comme habitant les régions du style, tandis qu'elle est rapprochée de nous par l'intimité d'une exécution qui a poursuivi secrètement toutes les délicatesses de la forme. Elle nous tient à distance par cette uniformité de ton qui la sépare des êtres réels en lui prêtant quelque chose de la dignité du marbre. Elle appelle le spectateur auprès d'elle et demeure pourtant loin de lui, sous le rayon d'une lumière idéale qui fait tout voir et ne laisse rien toucher.

Non, il n'y a pas de peintre, ni en France ni, je crois, ailleurs, qui ait été aussi amoureux dans ses peintures et aussi chaste. Ingres adore la forme, mais avec le respect d'un maître qui possède son amour et n'en est point possédé. Qui ne connaît ses *Odalisques?* Elles appartiennent à la religion de l'art et non pas à la religion de Mahomet. Celle qui est couchée, vue de dos, et que l'artiste a dessinée lui-même sur la pierre lithographique d'un crayon si fin et si pur, est une œuvre qui ne peut être bien décrite que par un poëte. Nous laissons donc au lecteur le plaisir d'en lire ici la description peinte par Théophile Gautier.

« Soulevée à demi sur son coude noyé dans les coussins, l'odalisque, tournant la tête vers le spectateur par une flexion pleine de grâce, montre des épaules d'une blancheur dorée, un dos où court dans la chair souple une délicieuse ligne serpentine, des reins et des jambes d'une suavité de forme idéale, des pieds dont la plante n'a jamais foulé que les tapis de Smyrne et les marches d'albâtre oriental des piscines du harem; des pieds dont les doigts, vus par-dessous, se recourbent mollement, comme des boutons de camellia, et semblent modelés sur quelque ivoire de Phidias retrouvé par miracle; l'autre bras, languissamment abandonné, flotte le long du contour des hanches, retenant de la main un éventail de plume qui s'échappe en s'écartant assez du corps pour laisser voir un sein vierge d'une coupe exquise, sein de Vénus grecque, sculptée par Cléomène pour le temple de Chypre et transportée dans le sérail du padischah.

« Une espèce de turban de cachemire, arrangé avec un goût extrême, et dont les franges retombent derrière la nuque, enveloppe le sommet de la tête, découvrant des cheveux en bandeaux sur lesquels s'enroule une natte de cheveux en forme de couronne. Des fils et des grappes de perles complètent cette coiffure orientale. Les yeux dont la prunelle glauque regarde de côté ; le nez aux narines roses comme l'intérieur d'un coquillage ; la bouche épanouie par un sourire nonchalant ; les joues pleines, un peu larges, le menton, d'une courbe ronde et voluptueuse, forment un type où l'individualité de l'Orient se mêle à l'idéal de la Grèce.

« C'est bien là, et telle a dû être l'intention du peintre, la beauté esclave dans sa sérénité morne, étalant avec indifférence des trésors qui ne lui appartiennent plus, et se reposant au sortir de son bain, dont les dernières perles sont à peine séchées, à côté de la cassolette qui fume, entre le chibouck et la collation de fruits et de conserves, ne prenant pas même la peine de renouer sa ceinture à la massive agraffe de diamants. Quelle élégance abandonnée dans ses longs membres qui filent comme des tiges de fleurs au courant de l'eau ! Quelle souplesse dans ses reins moelleux, dont la chair semble avoir des micas de marbre de Paros sous la vapeur rose de la vie qui les colore légèrement ! Et quel soin précieux dans tous les accessoires, les bracelets, les chasse-mouches en plumes de paon, les bijoux, la pipe, les draperies, les coussins, les linges fripés çà et là ! — La Tribune de Florence, le Salon carré de Paris, la galerie de Madrid, le Musée de Dresde admettraient ce chef-d'œuvre parmi leurs plus belles toiles. »

XV.

Dans la seconde année de son séjour à Rome, après avoir peint Mme Devauçay, Ingres produisit son chef-d'œuvre, l'*Œdipe expliquant l'énigme*. Nous avons eu occasion d'en parler ici même, il y a cinq ans, et nous ne redirons point ce que les lecteurs de la *Gazette* y ont déjà lu ; mais qu'il nous soit permis de revenir un instant sur ce morceau fameux pour le considérer sous d'autres aspects. Deux choses y sont admirables : l'intuition vraiment surprenante avec laquelle un jeune homme, privé d'éducation première et illettré, a deviné le génie antique, mal connu de son temps, et l'art avec lequel il a traduit en peintre ce que David aurait exprimé en statuaire.

Si l'on peut se faire une idée juste de la peinture grecque d'après les

fresques de Pompéia et d'Herculanum et d'après les mosaïques, rien n'y ressemble plus certainement que la peinture d'Ingres, sous le rapport de l'exécution et du style. Le style? il n'est point tendu dans ce tableau comme dans certains autres ouvrages du maître; il est élevé, mais naturel, héroïque, mais humain. Ingres a su y mêler à petites doses l'élément familier qui préserve de l'enflure, qui tempère le décorum et qu'il emploie peut-être à son insu, comme ces expressions communes dont se sert Bossuet avec tant de génie pour humaniser le sublime. Il est même à remarquer que là où le peintre accuse au plus vif l'individualité du héros, par exemple dans le contour du nez, dans les muscles du cou et ceux du jarret, il le fait avec une pointe d'exagération et un certain accent passionné qui appartiennent sans doute à l'esprit moderne, mais qui surtout caractérisent son humeur personnelle, son tempérament à lui Ingres.

L'exécution? elle est simple, franche, limpide; elle est menée d'ailleurs avec entrain et comme d'une seule palette. L'on y sent l'enthousiasme de la jeunesse retenu par le respect du peintre pour son œuvre. Aujourd'hui qu'un demi-siècle a passé sur la toile, on peut voir combien il est avantageux d'employer des tons purs et fiers qui, avec le temps, se tranquillisent sans fadeur et se réconcilient sans mollesse, plutôt que de peindre avec des couleurs déjà tempérées pour plus d'harmonie, déjà effumées; l'*Œdipe* est maintenant d'un ton superbe, dont l'intensité primitive a été calmée sans toutefois disparaître. De même que la distance modère pour nos oreilles les sons rudes et saccadés d'une musique guerrière, de même les années apaisent pour nos yeux les violences et les âpretés de la couleur. Ingres est tout d'une pièce : il a un coloris tantôt voyant pour rendre plus sensibles les beautés de la forme, tantôt sacrifié à la grandeur et au triomphe de la pensée, c'est-à-dire qu'il a exactement le coloris que réclame un dessin voulu, ressenti et fier, et fait pour se graver profondément dans la mémoire et sur l'airain.

Nous parlions de la fresque et de la détrempe, et nous disions, avec Charles Lenormant, que ces modes de peinture semblaient convenir davantage au talent d'Ingres et au caractère de son esprit, tourné de préférence vers le grand art. Nous en avons une preuve éclatante dans la composition du *Romulas vainqueur d'Acron,* qui fut peinte à la détrempe en 1812 pour un plafond du palais Quirinal. Tout récemment le pape Pie IX ayant consenti gracieusement à donner ce morceau à notre École des Beaux-Arts, nous avons tous pu le voir à l'Exposition posthume des ouvrages d'Ingres, non sans le plus vif intérêt de curiosité et d'art.

Nous étions présent au moment où la toile fut déroulée devant les membres de la commission, MM. Gatteaux, Lehmann, Baltard, Henri Delaborde, Timbal, Émile Galichon. Deux de ces messieurs, deux peintres, tout en admirant cette grande composition, parurent trouver un mérite supérieur dans les dessins divers qu'en possèdent MM. Gatteaux et Galichon. Malgré la déférence que nous devons à des juges aussi éclairés, et qui ont eu sans doute d'excellentes raisons pour émettre cet avis, nous préférons, pour notre compte, la détrempe aux dessins, qui n'en diffèrent du reste que dans quelques détails. Les dessins du *Romulus* ont çà et là quelque chose de recherché qui incline au précieux et même à la petitesse.

Par exemple, l'enfant au bonnet phrygien qui, avec tant de grâce, porte sa part des dépouilles opimes, et qui paraît être une réminiscence de la figure charmante peinte par Mantegna en un coin de son *Triomphe de Jules César*, cet enfant, disons-nous, est dans le dessin un peu mièvre, tandis qu'il a dans la peinture l'élégance d'un éphèbe promis aux mâles vertus de la guerre. Quant au Romulus, qui était dessiné imberbe et jeune, il a été peint avec sa barbe, ce qui lui donne un air commun en lui donnant un air plus rude; mais en revanche l'exécution de tout le carton est conduite d'une main robuste et fière, comme par un artiste qui est supérieur à son œuvre, et que les grandes proportions mettent à l'aise. Ingres, si raffiné dans ses petits crayons, si patient dans ses miniatures d'aquarelle, était donc fait pour la détrempe et pour la fresque; il était appelé à la peinture murale, où ses talents, au lieu de se concentrer et de se contenir, se seraient élargis et développés.

XVI.

A l'époque où il peignait ses *Odalisques* et son *Romulus*, Ingres était marié. Il avait épousé une femme intelligente, modeste et dévouée, qui était venue de Guéret à Rome, tout exprès pour y prendre un mari, de la main d'une parente qui, à distance, avait combiné cette union. Ingres vit pour la première fois sa future femme à la promenade, près du tombeau de Néron, et tout de suite elle lui plut. Il devina ce qu'elle était, une créature excellente et digne, un cœur sûr, un cœur d'or. Il en parle lui-même dans une lettre à son ami Gilibert de Montauban, lettre datée du 7 juillet 1818, et qui sera sans aucun doute pour le lecteur beaucoup plus intéressante que nos écritures :

« Je te remercie de tout ce que tu m'apprends; pour ce qui te

touche, je le lis avec un plaisir avide, et je vois que tu es né pour cultiver les arts plutôt que le barreau. Lorsqu'on est né avec ce sentiment, on s'élève au-dessus des autres hommes ; on est véritablement quelque chose de plus qu'eux. Tu as de l'intelligence, tu connais le beau, tu en retireras un fruit bien agréable. Donc *dessine, dessine encore, et dessine toujours.* Moi, mon ami, je suis pour les arts comme tu m'as connu ; l'âge et la réflexion auront, j'espère, assuré mon goût sans en diminuer la chaleur ; mes adorations sont toujours Raphaël, son siècle, les anciens, avant tous, les Grecs divins ; en musique, Gluck, Mozart, Haydn. Ma bibliothèque est composée d'une vingtaine de volumes, chefs-d'œuvre que tu devines, et avec cela, la vie a bien des charmes.

« J'ai uni mon sort à une excellente femme qui fait mon continuel bonheur. Elle m'a apporté une véritable dot en elle-même. Notre ménage est, j'ose dire, cité en exemple, et j'éprouve de ce côté le bonheur le plus parfait ; mais il faut dire aussi qu'elle est Française, une bonne Champenoise. Si ce n'était ainsi, je serais bien à plaindre. Je vis, comme on dit, à la journée ; un tableau pousse l'autre.

« La chute de la famille Murat à Naples m'a ruiné par des tableaux perdus ou rendus sans être payés [1]. Dans un si grand dérangement de mon petit ménage, je fus obligé d'adopter un genre de dessins-portraits au crayon, métier que j'ai fait deux ans à Rome... Mais j'espère que tu reconnaîtras à cela ma bonne étoile : depuis deux ans, M. de Blacas, notre ambassadeur, m'a remis les pinceaux à la main. J'ai un assez bon nombre de tableaux pour la France et l'Espagne. Mais, comme je fais la peinture pour la bien faire, je suis long, et par conséquent je gagne peu, parce que mes tableaux étant la plupart d'une très-petite dimension veulent être très finis...

. . . . . .

« Il faut donc quitter ce pays, où j'ai vécu treize ans en esclavage sans en être sorti que pour aller passer trois mois à Naples, et dans lequel les *alliés* artistes nous font une autre espèce de guerre, parce que nous valons mieux qu'eux. Je vais donc à Florence dans les derniers jours de ce mois de juin (juillet?). Juge de mon plaisir d'y revoir notre ami.

« ... Après avoir prié, j'ordonne et ordonnons que tu te mettes en route de suite et sans réplique. Tu n'auras à penser à rien qu'à jouir du plus beau pays de la terre, avec tes meilleurs amis; pays riche plus

1. Le roi Murat avait acheté à Ingres une odalisque, dormant, représentée nue et de face. Cette toile s'est en effet perdue.

qu'aucun en objets d'art, bibliothèques, cabinets en tout genre. Tu ne peux perdre cette occasion de voyager; ce qui de tout temps, et sous tous les rapports, rend un homme complet. Songe au seul plaisir de faire ensemble les divins quatuors de Haydn, Mozart, Beethoven, avec ton vieux ami, et je crois que nous pourrions dresser notre Bartholini à faire un second violon ou la quinte.

« Il est à Florence : aussi paresseux l'un que l'autre, nous nous sommes longtemps perdus de vue; mais il est toujours le même pour toi et moi; il m'a donné une grande preuve d'amitié dernièrement. Il est très-heureux à Florence. Ses portraits en marbre ont une grande vogue. C'est toujours le plus beau talent et le premier, de l'aveu de tous. Ses ateliers, sa correspondance forment un petit ministère. Il vit comme un grand seigneur, nous comble d'amitiés, dont les preuves sont au bout des paroles. En vérité, il n'y a rien d'italien en lui que son génie et son esprit. Pour le cœur, rien, il est tout français. Mais il est assez malheureux de n'avoir fait que des ingrats par trop de générosité et de bonté de cœur. Il est entouré d'ennemis de toute espèce que lui attire son grand talent, qui est parmi eux comme une vive et belle lumière au milieu d'un chaos, et son esprit juste, qui lui fait mépriser tout ce qui est bourgeois...

« Cependant il est en train de faire sa fortune, c'est-à-dire trois ou quatre mille livres de rente, ou, *pour autant dire, la liberté*. Et moi, pauvre diable, avec le travail le plus assidu, et, j'ose dire, distingué, je me trouve, à trente-huit ans, n'avoir pu mettre de côté que mille écus à peine; encore faut-il vivre tous les jours. Mais ma philosophie, ma bonne conscience et l'amour de l'art me soutiennent et me donnent le courage, avec les qualités d'une excellente femme, de me trouver passablement heureux.

« Si je n'ai pu, malgré la plus sage économie, arriver à mieux, la raison en est toute simple : je suis très-long à faire un tableau, ou pour mieux dire, les autres en font trois lorsque j'en fais un, et cet un est toujours payé la moitié de ce qu'il vaut; quelquefois cela va jusqu'au tiers. Pendant ce temps, il faut vivre et s'entretenir honorablement; tout y passe, et nous attrapons fort juste les deux bouts..., jusqu'au moment où j'aurai pris une place que je suis peut-être à la veille de prendre, et qui devra me donner plus de gloire et aussi plus de profit, parce que nous ne changerons jamais, au moins de bien longtemps, notre manière de vivre simple, abondante, enfin celle qui convient à des gens sages qui veulent longtemps vivre. J'oublais que de plus je fais de la peinture comme si j'avais dix mille livres de rente, et que la partie des modèles

est fort coûteuse, surtout lorsque l'on recommence quelquefois des figures entières...[1] »

XVII.

On voit par cette lettre que les portraits au crayon que fit le peintre à Rome pendant deux ans furent pour lui une simple ressource contre la mauvaise fortune, un pur expédient. Aussi en parle-t-il avec humeur comme d'un métier qu'il a été obligé de faire par circonstance. Eh bien, ce qu'il appelle un *métier* a été sous sa main un art qu'il a conduit à sa perfection.

Ingres, au surplus, le sentait bien lui-même, car il me souvient que lors de l'Exposition universelle de 1855 ses amis et ses élèves lui demandant d'exposer ses dessins, il répondit vivement : « Non, non, pas les dessins ; on ne regarderait pas mes peintures. » Ses peintures, en effet, ne sont pas au degré d'excellence où il est arrivé dans ses dessins et dans ses études d'après nature, qui peuvent en vérité souffrir la comparaison avec ceux des plus illustres maîtres. On y trouve l'énergie, la finesse, le sentiment de la vie, une liberté qui se contient, une éloquence chaleureuse, mais laconique et originale, et des passages d'une délicatesse infinie. En général, les maîtres, en dessinant d'après nature, hésitent, tâtonnent, s'amendent, se corrigent, et ils se font même, de ces tâtonnements et de ces retours, une manière aimable qui laisse voir les efforts tentés, comme pour donner plus de prix aux efforts heureux. Ils ressemblent à ces orateurs habiles qui avant de frapper un coup le préparent et ont l'air d'essayer des mots à peu près, avant de saisir le mot juste, le mot saillant et brillant. Ingres ne procède pas ainsi. Exempt de tout charlatanisme, il y va plus naïvement. Les ratures de son dessin se font dans sa pensée. Chacun de ses traits est médité, choisi, voulu, résolu.

Voyez-le, par exemple, dessiner cette petite fille de sept ou huit ans qui, fermée dans sa chemise longue, caresse un chevreau en souriant avec tendresse au spectateur. L'œil humide, les joues rebondies, la bouche

1. La lettre que nous transcrivons ici, et celles que nous aurons à citer dans la suite de cette biographie, nous ont été communiquées par l'un des exécuteurs testamentaires d'Ingres, M. Cambon, son digne élève, mais nous n'avons eu à notre disposition que des copies et des extraits. Nous nous demandons si la lettre ci-dessus ne doit pas être dédoublée; la première partie aurait été écrite de Rome; la seconde de Florence : autrement il est difficile de comprendre certaines contradictions que paraît contenir cette lettre, et comment, par exemple, Bartolini peut combler d'amitiés un ménage qui aurait été aussi loin de lui que l'était alors Rome de Florence.

adorable de cette enfant, ses cheveux abondants et rebelles par places, sont rendus avec une étonnante sobriété de moyens. La chemise est indiquée dans le froncé des manches, dans les fines cassures de la percale, d'un trait si heureux que sans ombre, sans modelé, par la seule puissance de l'écriture, le peintre fait sentir le gonflement de l'étoffe, les bouillons et les rentrants du pli. On devine les plans là où aucun jeu de la lumière ne les fait avancer ou fuir. On voit les enfoncements sur la surface plate et blanche du papier. Un badinage de crayon exprime la tête velue du chevreau et sa mine capricieuse. Tout est dit : vous avez une merveille.

XVIII.

Parmi les cent vingt-sept portraits au crayon tout récemment exposés à l'École des Beaux-Arts, sur le quai Malaquais, on serait presque embarrassé de faire un choix, et si quelques-uns sont supérieurs aux autres, c'est que le modèle se prêtait davantage au pittoresque, ou se distinguait par une physionomie plus personnelle et plus attirante. Il faut renoncer à jamais voir de plus délicieux crayons que ceux de la famille Forestier, de Mme Destouches, de Mme Haudebourg-Lescot, de la famille Stamaty. Il y a dans ces morceaux inappréciables une interprétation si vraie qu'ils paraissent bizarres au premier aspect (comme l'a observé très-finement un de nos confrères), « lorsqu'on n'a pas eu le temps d'y reconnaître l'expression d'une sagacité magistrale et une sorte de démenti à nos préjugés. » Nous sommes, en effet, si peu habitués à la vérité graphique ainsi exprimée, qu'elle nous paraît étrange. Mais cette vérité, il ne faut pas s'y méprendre, n'est point celle que nous donneraient la chambre claire ou la photographie : c'est une vérité ruminée par le peintre et qui a passé par la chambre claire de son esprit, car il n'appartient qu'à l'esprit de l'homme de la dégager aussi nette, aussi sensible.

J'ai ouï dire que Mme Haudebourg-Lescot, ou plutôt Mlle Lescot — elle n'était pas encore mariée quand M. Ingres la dessina — n'était pas jolie à beaucoup près, et j'en demande pardon à sa mémoire. Quelle grâce pourtant dans son portrait! quelle séduction dans sa tête harmonieusement irrégulière et qui est charmante sans être flattée; dans son attitude qui tout à l'heure va changer; dans toute cette personne nerveuse, prompte à s'émouvoir et facilement aimable; dans cette main longue, souple, flexible, dont les attaches sont si relâchées et la peau si douce qu'on la voit pour ainsi dire se plier en tous sens comme un gant!

Et le portrait de Mme Destouches! Par quel secret l'artiste nous fait-il accepter sans peine, sinon sans étonnement, ce que les vieilles modes ont de plus fantasque? Comment s'y est-il pris pour nous réconcilier avec cette robe tournée en cylindre, servant de gaîne à un buste que la couturière a orné d'épaulettes, à un minois frais et rond qui est encravaté dans une collerette archimontante, à une tête caparaçonnée de plumes impossibles, incroyables, qui néanmoins, dans leur extravagance, la rendent jolie à croquer?

En ce qui touche l'exécution, lisez ce qu'en a écrit un expert, M. Henri Delaborde : « Qu'il s'agisse de modeler jusque dans leurs plus délicats détails les formes animées, ou seulement d'esquisser les objets accessoires, qu'il faille rendre par un fin travail l'expression du regard, de la bouche, la souplesse des chairs, ou bien indiquer en quelques traits le mouvement des plis d'une étoffe, le crayon se montrera partout aussi libre et aussi véridique. Il n'y aura de différence qu'entre les apparences d'un travail plus ou moins terminé. Là même où les indications seront le plus succinctes, quelque chose d'explicite, d'accentué au premier coup, de résolûment construit, prouvera que le hasard n'est pour rien dans ces croquis agiles, et que pour remplir ou pour relier entre eux des contours ainsi accusés il eût suffi de la volonté et de quelques minutes de plus. Ce mélange d'extrême facilité et de ferme exactitude, cet inachèvement calculé de certaines parties faisant ressortir l'exécution précieuse de certaines autres, en un mot, cette harmonie parfaite entre l'à peu près et la définition absolue, voilà ce qui donne aux portraits dessinés par M. Ingres un caractère et un charme particuliers. C'est par là qu'ils s'isolent des œuvres de même sorte que nous ont léguées les maîtres. »

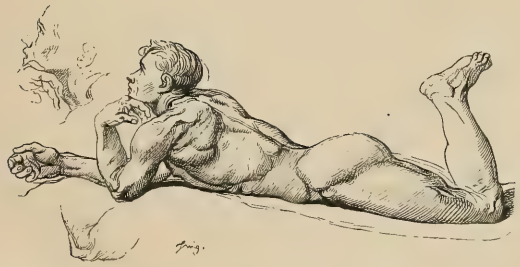
Tout cela est bien vu et bien dit. Mais j'estime que, du vivant de M. Ingres, on l'eût contrarié vivement si l'on eût insisté longtemps sur la beauté de ses dessins. J'ai souvenance qu'un jour il faillit nous faire une scène, au Salon des arts unis, parce que nous parlions avec enthousiasme de ses crayons, comme si, de les vanter, c'eût été une secrète négation de sa peinture. L'illustre graveur Mercuri m'a raconté qu'étant à Rome il avait connu Ingres lorsqu'il gagnait sa vie à dessiner ces portraits qu'on lui payait un prix misérable, et qui sont aujourd'hui autant de trésors. Les étrangers venaient à lui pour avoir leur crayon; les Américains et les Anglais de passage trouvaient cela charmant sur parole : *very nice, indeed.* Mais lui, il se sentait humilié qu'on le prît pour un simple faiseur de croquis, et il s'irritait de sa réputation romaine en ce genre. Une fois, un monsieur, après avoir sonné timidement, lui de-

manda : « Est-ce ici que demeure le dessinateur de petits portraits? » Ingres, furieux, lui ferma la porte au nez.

Quoi qu'il en soit, les portraits dessinés par Ingres resteront des chefs-d'œuvre que certainement on ne dépassera point, et qui peut-être ne seront jamais égalés. N'en déplaise à son ombre, le peintre a écrit là ses droits incontestables à la haute maîtrise, et quand bien même le goût de la postérité différerait complétement du nôtre, elle admirera, sans aucun doute, autant que nous les admirons nous-mêmes, ces portraits exquis de Mlle Boimard, de M. Gatteaux père, de Mme d'Agoult, de M. Baltard, de M. Forster, de M. Walkenaer, de la famille Stamaty, et d'autres encore, au sujet desquels nous avions bien raison de dire : que l'art est, quand il veut, plus exact que la science, plus précis que les mathématiques, plus pénétrant que la chimie, plus sensible que le collodion, plus subtil que le chlorure, plus clairvoyant que la lumière, plus vrai enfin que la vérité même.

CHARLES BLANC.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION UNIVERSELLE.

CÉRAMIQUE.

VIe, XVIIe ET XVIIIe SIÈCLE.

I.

QUEL spectacle saisissant, pour un esprit sérieux, que le rapprochement de tous les produits de l'intelligence humaine! Voici les premiers essais de l'homme apparaissant sur la terre à peine affermie, lorsque les pachydermes gigantesques, les carnassiers féroces lui disputaient l'abri des antres et des cavernes; plus loin, c'est l'œuvre actuelle, la matière dominée suppléant nos forces, aidant à fixer la pensée, à dévorer l'espace!

Les théories préconçues pâlissent devant cet ensemble de faits, et la vérité s'impose en réclamant ses droits. Combien de fois n'a-t-on pas écrit (nous confessons l'avoir fait nous-même): « La céramique est le premier travail humain, parce qu'elle satisfait aux premiers besoins de l'industrie; facile à manier et à cuire, la terre appelait pour ainsi dire les essais l'art. » Erreur, pourtant; si parmi les haches en serpentine, les flèches et les lames de silex, nous trouvons quelques coupes rudimen-

taires, à peine cuites, d'où dériveront les vases gallo-romains, c'est une race barbare, succédant à une première civilisation, qui pétrissait ainsi l'argile en même temps qu'elle érigeait ces monuments singuliers, dolmens, pierres branlantes, grottes des fées, etc., qu'on croirait transportés par la puissante révolution qui venait de changer la face du globe.

Les tâtonnements de cet art enfantin ne nous arrêteront pas, nous n'en ferons ressortir qu'un fait : c'est qu'on est trop généralement porté à chercher les influences réciproques de peuple à peuple, et à rétrécir le cercle des idées mères auxquelles obéissent toutes les civilisations commençantes.

Laissons donc les vases antéhistoriques; passons très-rapidement, bien qu'à regret, devant la série des antiques, où tout n'est certainement point imité des Grecs et des Romains, et arrivons à la période du moyen âge, où déjà les tendances nationales s'expriment en caractères lisibles.

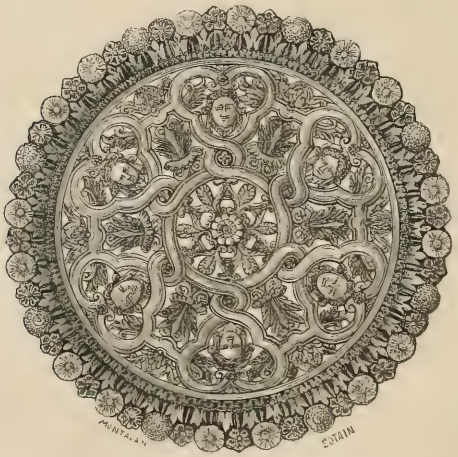
Les carreaux de revêtement des XIIe et XIIIe siècles n'apportent aucun témoignage nouveau à l'histoire; le broc à anse de M. Billiard montre la réunion, sur une terre pâle, d'un engobe rouge, relevé à son tour de filets et rinceaux saillants formés par la méthode du pastillage; des pièces importantes de même travail se voient dans le précieux envoi de M. Victor Gay. Mais le spécimen essentiellement curieux est fourni par la Société des antiquaires de Normandie : c'est une marche d'escalier du plus riche décor, où, avec la terre brune, devenue verdâtre sous le vernis jaune, et des engobes plus blancs, l'artiste a représenté deux cavaliers armés, courant l'un sur l'autre, la lance en arrêt; malgré les ressources restreintes de deux ou trois couleurs, la scène est saisissante de justesse et d'effet. Sur la contre-marche, des arcatures trilobées encadrent des bustes de femmes. Cette application, en plein XIVe siècle, de la céramique à l'architecture, est des plus intéressantes.

Au XVe siècle, une transformation se prépare; l'engobe simple ne suffit plus au potier; il cherche par la gravure une finesse de détail que la *mosaïque* de pâtes rouge et blanche ne pouvait donner, et, sur les surfaces blanches, il essaye déjà des rehauts de couleurs minérales. Le Musée d'antiquités de Rouen nous envoie un plat décoré d'un buste d'homme coiffé d'une toque et ayant les cheveux longs, coupés carrément à la mode italienne; avec un dessin moins pur c'est le *graffito* de la Toscane; comme là, des galons vert de cuivre divisent la bordure, où on lit : *vive mieulx vault tard que iamés.* Un pot à anse de même genre porte : *le vostre cuis* (le vôtre suis), et un troisième : *sela nou ploit* (cela nous plaît). Cette légende sur un pot à cidre indique bien l'esprit gaulois et la tendance à suppléer l'art au moyen de devises drolatiques.

M. le Dr Coqueret expose deux petites gourdes aux armes de France, provenant du département de l'Aube; on y voit apparaître un vernis blanchâtre; d'ailleurs la Salamandre du duc d'Angoulême prouve que nous touchons à un grand mouvement social; saluons la Renaissance!

II.

Chez nous, quand on parle de cette époque, la pensée se reporte naturellement vers l'Italie, d'où le feu sacré semblerait nous avoir été apporté; pourtant en examinant mieux les faits, et sans nier que des artistes de diverses écoles soient venus installer en France les fabrications de leur pays, on reconnaît que le progrès se préparait de longue date, et qu'il y a eu transition lente, là où quelques-uns voudraient voir une révolution.



COUPE A JOUR DITE L'ÉCUMOIRE,

Par Bernard Palissy.

Quel est le grand événement céramique du XVIe siècle? L'avénement de la faïence émaillée; eh bien! l'Exposition apporte aujourd'hui la preuve que Palissy n'a pas plus découvert, en Poitou, l'émail stannique, que Luca della Robbia ne l'avait inventé à Florence. Avant lui les fours

à faïence existaient, bien qu'il ait dû les créer à son tour, tant on pouvait être ignorant alors des faits accomplis, pour ainsi dire à la porte de chez soi.

Il est inutile de rappeler ici quelle fut la splendeur du château construit à Écouen par le connétable Anne de Montmorency ; Girolamo della Robbia fut appelé d'Italie pour concourir à l'embellissement de cette demeure princière, et voici des carreaux de pavage (exposés par M. Lejeune) qui nous en disent l'élégante devise, A PLANOS (qui n'erre pas) ; les M A entrelacés alternent avec l'écu d'or à la croix de gueules cantonnée de seize alérions d'azur, qu'entoure le collier de Saint-Michel, accosté des épées symboliques ; or, deux carreaux conservés par la Grande chancellerie de la Légion d'honneur permettent de lire, sur la lame de ces épées, A ROUEN — 1542. Les Italiens n'avaient donc apporté que leur goût ornemental et une pratique sans doute plus avancée que la nôtre ; mais ils avaient trouvé, en Normandie, des établissements conformes à leur technique et où l'émail stannique cuisait avec certitude, égalant en lustre et en blancheur ceux d'Urbino ou de Faenza.

Où retrouver, dira-t-on, les travaux primitifs de nos usines normandes ou autres? Partout, lorsqu'on osera chercher des différences dans les œuvres qu'on rapprochait sitôt qu'elles offraient la moindre analogie. L'Oise, la Seine-Inférieure, l'Eure, le Calvados et le Nord ont eu certainement des fabriques au moins contemporaines de celles de la Toscane.

Qu'on ne croie pas, toutefois, qu'il y ait en nous la moindre intention d'abaisser la gloire de Palissy, ce martyr du travail ; il est assez grand tel que le montre la vérité, pour qu'on se refuse à l'affubler d'un masque légendaire ; ce n'est pas un procédé qu'on lui doit : c'est un art.

Palissy, fils d'artisan et artisan lui-même, sut trouver, dans son esprit sagace et profond, les éléments d'une instruction qui lui manquait ; peintre-verrier, il n'exécutait pas en manœuvre les diverses branches de son métier ; tout lui était sujet à observations curieuses, si bien qu'un jour, voulant confier au papier le résultat de ses réflexions, il se trouva avoir composé un livre où des sciences nouvelles se montraient en germe, où la structure géologique du globe était expliquée pour la première fois. Or, dans ce livre, il nous initie au secret de ses labeurs, nous les fait suivre jour par jour, depuis les premiers essais jusqu'à la lutte désespérée où, à bout de ressources, sans combustible, et voulant à tout prix réussir, il brûla les étais et la couverture de son atelier, les échalas de son jardin et jusqu'aux pauvres meubles de son logis. Tout ce dévouement nous valut les faïences sigillées, si nombreuses et si brillantes à

l'Exposition, et qu'il faut diviser par périodes. Ce que cherchait l'artiste, il nous le dit lui-même, c'était l'émail blanc; avant de l'obtenir, il réussit assez passablement des émaux « entremeslés en manière de jaspe, qui le firent vivre tellement quellement » pendant ses dernières années d'expérience; or, si nous examinons les ouvrages de ce genre, voici d'abord un plat à huit lobes, quatre rectangulaires et quatre arrondis,

HANAP RUSTIQUE.

Par Bernard Palissy.

dont le cachet central est fort digne de remarque : c'est une femme assise, entourée des attributs du commerce et tenant une coupe; largement touchée et inspirée par les étains de Briot, cette belle pièce de M. le comte de la Béraudière fait remonter très-haut les commencements de Palissy dans les œuvres à figures.

Bientôt ses émaux s'accentuent; le jaspé prend des teintes plus vives ressortant sur un blanc pur; les grands plats de MM. James et Alphonse de Rothschild nous montrent ce fond riche associé à des bordures de rinceaux et palmettes de goût antique, aussi nettemment accusés par l'ébauchoir que tranchés par le ton; un délicieux plat rond, appartenant à M. le baron Gustave de Rothschild, encadre de la même bordure un fond brun sur lequel se déroule un lézard vert du plus beau mouvement.

Nous voici donc arrivés aux *rustiques figulines*, ce qui, pour quelques-uns, est l'invention de Palissy; on a prétendu, il est vrai, qu'il avait été lui-même influencé par un livre fort en vogue de son temps : *le Songe de Polyphile*. Quoi qu'il en soit, on s'explique facilement pourquoi les *rustiques* s'associent à la renommée du potier de Saintes. Protestant zélé,

GRAND PLAT RUSTIQUE.

Par Bernard Palissy.

promoteur de la réforme, il devait être menacé par les troubles religieux qui agitèrent la contrée; ses protecteurs, voulant le mettre à l'abri des persécutions, déclarèrent son atelier inviolable, et lui firent conférer officiellement le titre d'*Inventeur des rustiques figulines du roy et de la reine mère*. Il avait, en effet, exécuté pour le connétable des grottes ornées de plantes et de reptiles, et il en avait projeté une pour Catherine de Médicis. De ces grottes, rien ne nous reste; les plats et les vases d'apparat peuvent seuls nous donner une idée du rêve de l'artiste, et certes

rien n'est plus digne d'intérêt que les spécimens appartenant à Mme la baronne Salomon de Rothschild, à M. le vicomte de Tusseau et à MM. Alphonse et Gustave de Rothschild; c'est des mêmes cabinets que sont sortis des buires et des hanaps, où les plantes et les coquilles fossiles s'associent aux lézards et aux batraciens.

Dans quel lieu les rustiques furent-ils fabriqués? En Poitou, sans doute, pour le plus grand nombre. Pourtant, Palissy, molesté, emprisonné, malgré son titre, dut bientôt venir chercher un refuge à la cour; là, mis en contact avec toutes les illustrations, il élargit le cercle de ses idées et modifia sa manière; certes, il avait déjà composé des pièces ornementales, des plats à salières et autres objets de dressoirs; mais ici, sollicité par les besoins d'un luxe plus développé, il donne à ses hanaps des ornementations cherchées : il y mêle des médaillons à personnages. Les masques, les draperies, les combinaisons arabesques naissent sous son ébauchoir et produisent cette infinie variété de chefs-d'œuvre, coupes ajourées où se découpent les chiffres de Henri II et de Catherine de Médicis (coll. Gust. de Rothschild et de Tusseau), où serpentent des rinceaux tellement serrés qu'on qualifiera d'écumoire la pièce qui les porte; flambeaux de dimension monumentale (à M. Alphonse de Rothschild); grandes jarres godronnées, dont les anses sont formées d'acanthes flexueuses; salières architecturales à frontons supportés par des Termes; buires imitées des formes de l'orfévrerie.

Mais l'influence du milieu artistique se révèle plus nettement encore dans les céramiques à sujets. Le curieux s'arrêtera émerveillé devant le plat de M. le baron James de Rothschild, où se voit Diane assise; devant le sujet dit *la Fécondité*, puis encore devant le curieux fragment exposé par M. Benjamin Fillon, où l'on retrouve les chasses animées d'Étienne de l'Aulne. Tout ceci est original; on y sent bien l'influence de Jean Goujon, de Barthélemy Prieur et de l'école qui décorait le Louvre et les autres demeures royales; mais la main du maître se manifeste avec ses défauts et sa naïveté; on voit que cet homme, « qui se sentait né pour peindre des images, » n'a voulu abandonner à nul autre l'exécution matérielle de ses conceptions. Pourtant, dans la série des pièces ornementales ou à figures, il en est bon nombre qu'on doit nécessairement enlever à Palissy, puisqu'on y remarque des sujets ou des emblèmes se rapportant à une époque postérieure à sa mort. Citons le plat de Henri IV et sa famille (à M. le comte de la Beraudière), celui où figure Marie de Médicis régente (à Mlle Alice Ozy), et quantité d'autres, dont les personnages sans style, les ornements lâchés, annoncent un abus des poinçons du maître.

Les statuettes doivent presque toutes être restituées aux successeurs de Palissy ; *le Vielleur* de M. le baron de Rothschild le démontrerait par son costume et le piédestal qui le porte : on y lit le chiffre de Marie de Médicis. Dans les bas-reliefs, celui du musée d'Angers, représentant un fleuve, rappelle seul la hardiesse et la science du potier de Saintes.

CANETTE ORNÉE DE SUJETS,

Par Bernard Palissy.

C'est d'ailleurs le moment de signaler l'existence des autres centres céramiques dont les ouvrages ont pu se confondre avec ceux de Palissy. Beauvais, dont M. de la Herche expose un plat aux armes des Piot, la Chapelle des Pots, en Saintonge, ont une antériorité incontestable pour les pièces à jaspure; certes, l'art est faible dans cette dernière usine, mais le procédé est pratique et les formes générales ne manquent pas d'une élégance naïve.

Où la faïence sigillée se montre rivale du maître, c'est surtout en Normandie; l'architecture civile, ne pouvant rivaliser avec les broderies de pierre des monuments religieux, a cherché d'autres élégances : les faîtages, les épis, les enseignes de portes, empruntent aux couleurs vives de l'émail une parure gaie et coquette. Voyez cet épi appartenant à M. d'Yvon : quels masques charmants, quels reliefs cherchés, quel couronnement gracieux l'artiste a su y réunir! Certains fûts sont ornés d'une jaspure composée de flammules éparses se combinant avec une ponctuation fine et lâche; or, ce jaspé, si différent de celui de l'Ouest ou de celui de Palissy, c'est l'œuvre de Pré-d'Auge; en rapprochant, par voie d'analogie, l'épi du plat ovale à bordure de rosaces, médaillons et cornes d'abondance, de la collection Gustave de Rothschild, on reconnaît une autre œuvre de l'usine normande, et la Vierge, si suavement modelée dans le médaillon central entouré d'un rosaire, fait mettre aussi le nom de Pré-d'Auge sur le petit plat à bordure cannelée appartenant à M. de Marguerie.

Deux autres épis (collection Dutuit et de Glanville) se distinguent du premier par des émaux moins fins, des parties non émaillées, et surtout des petits masques portés sur des tiges courbes; c'est là probablement le type des fabrications du département de l'Eure, et d'étroites ressemblances relient ces épis à d'anciennes faïences sigillées, telles que la buire de Mme la comtesse Drialynska, née princesse Czartoryska.

Ce n'est pas tout : les fils ou les neveux de Palissy n'ont-ils pas continué son œuvre? Et ces potiers d'Avon mentionnés dans les Mémoires, et les Jehan Chipault, Jehan Biot dit Mercure, Fonteny le Boiteux; certes, nous avons là leurs ouvrages, l'avenir nous les fera reconnaître.

III.

Pendant que Palissy trouvait la faïence émaillée, une autre invention, celle-là radicale, voyait le jour dans les Deux-Sèvres : nous voulons parler de la poterie de terre de pipe, dite *faïence fine de Henri II*. Composée d'une argile blanche recouverte d'une couche plus pure encore, cette singulière céramique était décorée, non pas au pinceau, mais en niellure; on creusait dans la couche extérieure les dessins, les fines arabesques, les figures diverses rêvées par l'artiste, et dans ces rainures profondes on introduisait la pâte colorée, qui, arasée à la surface et vernissée au plomb, formait cette délicate ornementation moresque, où des armoiries princières, des emblèmes royaux se rencontrent si habi-

LE MOIS DE JUILLET.

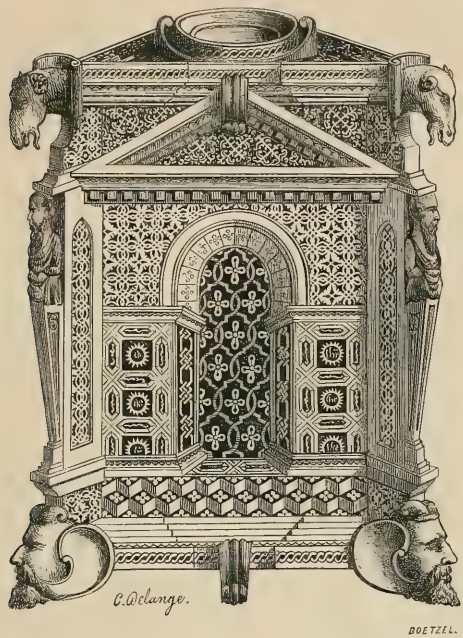
Miniature à Mr Benjamin Fillon.

tuellement, qu'on fut porté à croire à l'intervention souveraine dans cette fabrication exceptionnelle.

Il n'en était rien pourtant : une femme de goût avait, seule, pris l'initiative de cette création; il était réservé à M. Benjamin Fillon d'en faire la découverte, et le lecteur nous saura gré de lui montrer par quels moyens ingénieux la science archéologique procède aujourd'hui à ses enquêtes. On savait que la plupart des faïences fines provenaient des environs de Thouars; c'était un premier indice. Un jour, M. Fillon rencontre deux miniatures arrachées du calendrier d'un livre d'Heures ayant appartenu à Claude Gouffier, grand écuyer de France, et l'un des plus riches seigneurs poitevins; la feuille du *mois de juillet* représentait, entourée de tous les insignes nobiliaires des Gouffier, une scène champêtre faisant allusion à la moisson : assis sur des gerbes, les paysans prennent leur repas; le verre à la main, une femme arrête le bras d'un voisin sans gêne qui vide une bouteille armoriée. Cette bouteille, le savant y reconnut la teinte ivoirée, les dessins bruns de la faïence fine, et l'écu des Gouffier. La lumière était faite; diverses tournées, terminées par la visite du château d'Oiron, prouvèrent qu'il y avait eu là, en 1529, une usine protégée par Hélène de Hangest, mère du grand écuyer, et ancienne gouvernante de Henri II. Un potier, Françoys Cherpentier, y avait établi son four, et Jehan Bernart, gardien de la librairie d'Oiron, avait, sous la haute direction de la maîtresse du château, dessiné la plupart des ornements répétés sur toutes les pièces.

Chose assez fréquente dans les établissements protégés, on ne trouve point à Oiron les tâtonnements d'un art dans l'enfance; au contraire, les œuvres initiales sont les plus parfaites, au double point de vue du goût et de la fabrication. La belle buire couverte (coll. Alph. de Rothschild), ornée des armoiries de Gilles de Laval, caractérise cette première période; avec les ornements architectoniques, les formes plus compliquées et les couleurs multiples, surgit une seconde époque, brillante encore, mais moins pure que la précédente. Hélène de Hangest n'est plus; son fils achève la construction du château d'Oiron, et impose sans doute à ses artistes l'obligation de reproduire les ornements empruntés aux verrières, aux pavages, peints eux-mêmes sur faïence, et aux fines sculptures de l'édifice. Les délicieuses salières appartenant à M. le vicomte de Tusseau; celles triangulaires de M. le baron Alphonse de Rothschild et de M. d'Yvon montrent, dans leurs délicates arabesques, une richesse peu commune. Comme perfection de travail, citons dans cette période la coupe de M. le baron James de Rothschid, avec ses grandes arabesques encadrant de fins motifs, que rehaussent des bucranes et les oies symboliques

de la plaine de Thouars. Au dehors, de petits lézards verts apparaissent comme pour établir un synchronisme entre cette œuvre et les rustiques de Palissy.



SALIÈRE EN FAÏENCE FINE D'OIRON.

Mais Cherpentier a disparu, et avec lui les traditions sévères; des ouvrages, plus compliqués que beaux, vont se montrer et descendre rapidement vers cette pente du médiocre, où les poinçons de l'ancienne fabrique, les emblèmes des premiers protecteurs apparaissent comme une protestation. Il ne s'agit plus là de cette poterie délicate à patientes incrustations, mais d'une terre émaillée à couleurs crues, retour vers les fabrications usuelles. Une enseigne de porte et une buire (à M. Fillon) nous montrent la profondeur de l'abîme où les potiers sont tombés.

ALBERT JACQUEMART.

(La suite prochainement.)

L'EXHIBITION

DE

L'ACADÉMIE ROYALE DE LONDRES

Londres, mai 1867.

Le chapitre « des Ouvrages de l'esprit » dans les *Caractères* de La Bruyère, s'ouvre par des lignes dont le ton est plus mélancolique encore qu'ironique : « Il faut chercher seulement à penser et à parler juste, sans vouloir amener les autres à notre goût et à notre sentiment ; c'est une trop grande entreprise. » Si je cite un moraliste du XVIIe siècle, en commençant une étude sur une exhibition de la Royal Academy, ce n'est point pour montrer que je sais mes classiques, mais c'est pour réclamer, en m'abritant sous une haute autorité, la confiance bienveillante de mes clients. Il est plus que jamais nécessaire qu'il soit acquis à mon lecteur que mon travail est un travail « de bonne foy, » car plus d'une fois je vais être entraîné à porter, sur des maîtres dont on voit quelques œuvres à l'Exposition universelle, des jugements qui différeront du sentiment général français. Si l'entreprise est reconnue trop grande d'amener les autres à notre goût, au moins est-il permis et honnête d'insister sur son sentiment envers des artistes dont on a scrupuleusement suivi les travaux depuis plusieurs années et dans leur pays même. Que notre collaborateur et ami Paul Mantz, qui prépare des articles d'ensemble sur les envois d'art des nations étrangères, nous pardonne à son tour lorsque nous enjamberons la barrière et pousserons quelques pas sur son domaine. Lui aussi connaît ces artistes anglais, et depuis plus longtemps et

aussi bien que nous-même : peut-être nous combattra-t-il sur quelque point, mais nous sommes assuré de ne point différer de sentiment avec lui au moins dans l'ensemble.

On ne saurait discuter l'importance, sinon la fréquence, des expositions universelles. L'Humanité, impatiente de hâter la marche du progrès, ne peut que gagner en instruction pratique et en idées générales aux comparaisons de tout genre qu'elles provoquent, aux problèmes qu'elles soulèvent, aux résultats qu'elles entraînent. Ce sont d'immenses marchés où le penseur, l'artiste et l'ouvrier viennent faire provision d'outils nouveaux pour parfaire les travaux de l'esprit, de l'imagination et de la main. La critique sent son jugement s'affermir sur ce théâtre où toutes les nations viennent jouer leur rôle au naturel. Les écoles d'art peuvent à leur tour, sans renier leurs aptitudes natives, bénéficier de l'observation raisonnée des différents systèmes de composition, de dessin ou de coloris ; elles s'y mesurent aussi et peuvent apporter à leur pays une nouvelle part de gloire.

Mais si les nations y gagnent dans les résultats généraux, il arrive souvent que les artistes y perdent, parce qu'ils ne peuvent, à de rares exceptions près, se présenter qu'avec des morceaux de leur œuvre recueillis çà et là. Je m'étonne que les artistes anglais, gens pratiques, n'aient point encore songé, en vendant leurs œuvres, à s'en réserver la jouissance pendant ces redoutables expositions internationales où l'on compte les juges par dizaines de millions.

Les particuliers, en Angleterre, se sont prêtés aux envois avec autant de mauvaise grâce que chez nous certains hauts personnages. Découragés par l'exhibition des trésors d'art à Manchester, dans laquelle nombre de tableaux importants furent endommagés par l'humidité et par les variations de la température ; fatigués par les nouveaux emprunts faits en 1862 à leurs galeries ; inquiétés par les hasards d'un voyage d'outre-Manche, les grands amateurs ont refusé aux artistes avec un ensemble qui fait plus d'honneur à leur tenacité qu'à leur patriotisme. C'est une grande faute au point de vue de l'honneur national : car le jury anglais ayant cru devoir, — pour ne pas avoir à présenter sir Edwin Landseer, assure-t-on, — renoncer au concours pour les grandes médailles, l'Angleterre reste, aux yeux de la foule, battue par des nations qui, telles que l'Italie, lui sont infiniment inférieures. C'est une calamité pour les artistes, parce qu'en fin de compte le public de Paris, qui ne peut asseoir son jugement que sur ce qu'il a sous les yeux, s'est montré sévère envers des morceaux qui, nous le répétons, ne sont pas les meilleurs dans

l'œuvre de certains artistes depuis 1855. De là aussi des médailles accordées par l'ensemble des jurys étrangers à des artistes de talent, mais qui ne se rattachent à l'école anglaise ni par les liens de la nationalité, ni par ceux de la tradition.

Ces médailles, que nous n'avons point à discuter, ont d'autant plus surpris ici, que l'on pensait qu'en se désintéressant des concours pour les médailles d'honneur le jury anglais se retirait complétement de la lutte. Mais ce jury était formé de trois gentlemen, sans un seul artiste ou un seul écrivain! Cette conduite eût été d'autant plus digne et d'autant plus logique, que ce déplorable système des récompenses n'est point en vigueur en Angleterre. Si on expose, c'est pour solliciter le libre jugement du public, la critique, les achats, mais non pas pour provoquer la décision toujours discutable d'un jury que la majorité vous impose et que votre indépendance récuse, d'un jury qui, composé d'artistes, d'amateurs ou de personnages de l'administration, représentera forcément toujours un système préconçu d'esthétique. Ici, ce qui vous classe, c'est la discussion dans les journaux, dans les clubs, dans les ateliers, mais non pas cette boule blanche ou cette boule noire anonyme qui vous fait à son gré ou monter d'un cran ou descendre d'un degré. De là, j'en ai la certitude, des engouements de la foule moins irréfléchis, des faveurs publiques moins criantes, et chez les artistes un entraînement moins vif à pasticher les succès du Salon précédent, plus de cordialité dans les réunions entre camarades, plus de hauteur dans les rapports avec l'autorité. Ajoutons ou répétons que les exhibitions anglaises n'ont point un caractère administratif et que le gouvernement n'a de rapports avec les artistes que lorsqu'il a des travaux décoratifs à distribuer. La Royal Academy n'est guère que la plus importante des associations d'art de l'Angleterre. Les concessions qu'elle a faites l'an dernier à propos du nombre et des attributions plus larges des « associates » montrent combien elle est soumise à la pression de l'opinion publique. Une des principales faveurs gouvernementales à son égard est d'accorder le « sir » à son directeur. C'est ce que sir Edwin Landseer a obtenu depuis l'an dernier.

Les mœurs publiques étant, dans tous les pays et en Angleterre plus que partout ailleurs, ce qui se modifie le plus lentement, nous espérons que, dans les échanges internationaux provoqués par les expositions universelles, l'Angleterre se gardera bien d'emprunter à la France son système de médailles. Mais, elle en convient franchement elle-même, elle a quelque peu à prendre, en fait d'art, à la France et à la Belgique. Son

infériorité, non discutable dans l'ensemble, vis-à-vis de ces deux nations, vient assurément du peu d'importance qu'elle accorde à l'étude du nu. C'est le point fondamental de l'éducation, quelle que soit la voie que l'on doive suivre et quelle que soit aussi la façon dont on comprend cet enseignement. Le corps humain résume dans un poëme sublime toutes les règles de la grammaire. Cependant, nous regretterions infiniment que l'étude du modèle fît verser l'école anglaise dans l'ornière du tableau historique. Elle n'a jamais réussi dans les sujets religieux ou mythologiques, dont elle s'était engouée dans les dernières années du XVIIIe siècle sous l'influence des derniers décorateurs italiens. Ce qu'il lui faut, c'est un emploi plus précis de ses forces, et son génie pratique n'a jamais pu s'intéresser sérieusement aux « pommades » de l'école classique. Mais il est visible que l'éducation de ses artistes est moins méthodique que celle des nôtres.

Donc nous glisserons rapidement sur quelques tentatives plus ou moins heureuses que nous avons sous les yeux. Un académicien, M. F. Goodhall prêche d'exemple, mais dans le désert : il a exposé une *Rachel,* nue jusqu'à mi-corps, tenant une urne de grès et éclairée à revers par les rayons du soleil ; c'est un morceau d'étude extrêmement sage. — Ce qui, par exemple, est extrêmement ennuyeux, c'est le *Départ de la fille de Jephté,* de M. J. E. Millais. Chaque année, cet artiste dont les débuts furent si retentissants, ce préraphaélite qui avec un jugement plus sûr et une volonté plus suivie serait arrivé à fonder une école, expose un tableau fait pour décourager ses plus sincères amis : cette fois la mesure est comble et, le voulût-il, M. J. E. Millais n'arriverait point à composer une scène plus banale, à rencontrer des ajustements plus communs, à inventer une douleur paternelle plus comique. Et, faut-il le croire? le peintre qui a le déplorable courage de pousser jusqu'au bout une collection de figures de cire comme on n'en rencontre que dans le célèbre musée de Mme Tussaud est le même qui a peint la plus exquise étude de *Petite fille endormie* que nous ayons encore vue. Son visage rose est noyé dans les plis de l'oreiller, ses cheveux s'éparpillent à l'aventure, un souffle tiède passe entre ses lèvres entr'ouvertes; ses doigts à demi dénoués par le sommeil retiennent vaguement un bouquet de fleurs sauvages qu'elle venait de cueillir avant l'heure du repos. L'impression est saisissante. C'est l'Enfance, c'est le Sommeil, c'est la Pureté, symbolisés dans le plus adorable et, m'a-t-on dit, le plus fidèle portrait, car c'est là la propre fille de l'heureux M. Millais. Les blancs des draps, de la courte-pointe, de l'oreiller, sont d'un choix savant. On reproche, non sans quelque raison, le bleu de la robe accrochée à la tête du lit et le rose intense du ruban-

ceinture qui flotte au premier plan; pour moi, ce sont des notes qui me rappellent si franchement ce que sera la blonde enfant lorsque, pompeuse et gaie, elle courra en plein soleil sur l'herbe du parc, que je ne puis faire un crime à l'artiste quin ous charme par cette ingénieuse fantaisie de coloriste : c'est encore comme le parafe d'une signature authentique.

Rapprocher M. Millais, artiste inégal mais plein de tempérament, de M. Whistler, talent débile et nerveux, serait, cette année surtout, une grande injustice. M. James Whistler, qui vraisemblablement ne sait point la musique, intitule : *Troisième symphonie en blanc*, une ébauche qui, avec beaucoup de bonne volonté, pourrait à peine passer pour un prélude. Deux ombres de femmes, l'une en peignoir blanc, l'autre en peignoir soufre, se distinguent vaguement sur un canapé gris. M. Whistler, qui est élève de je ne sais quel atelier classique parisien, a adroitement retourné le manteau fané des néo-grecs. Son pipeau n'a guère plus de force que celui de M. Hamon; si son harmonie est plus fraîche, elle est aussi monotone, et s'il sauve les notes fausses, c'est qu'il évite sagement de moduler jusqu'au bout la phrase musicale. Ses débuts furent attrayants; aujourd'hui, pour mesurer tout le terrain qu'il a perdu, il suffirait non-seulement de comparer ses œuvres récentes aux anciennes, mais aussi de rapprocher la moindre étude de marine de Courbet du pâle *Effet de brouillard sur la grève*, que les académiciens se sont empressés ironiquement d'accueillir. — M. Moore, dont nous avons l'an dernier cité les restaurations antiques, conçues dans le même sens mais avec plus de délicatesse que par nos néo-grecs, ne nous semble point en progrès. Ces petites poupées ne peuvent distraire qu'un instant, elles ne vivent pas. — C'est à Paris qu'est venu étudier M. E. J. Pointer; il lui reste à désapprendre beaucoup pour se faire à nouveau un style personnel. Son tableau, *Israël en Égypte*, représente une longue file d'Hébreux traînant un sphinx colossal en granit rose, courbés sous le soleil, déchirés par le fouet des conducteurs. Le tableau n'est, je crois, pas terminé; en ce moment, il manque et de nerf et de soleil. — Un jeune artiste, aquarelliste et dessinateur sur bois des plus distingués, M. Frédéric Walker, a peint avec une naïveté très-louable et une souplesse de dessin remarquable une bande de jeunes garçons au bain. Le paysage, le modelé des figures, manquent de force, mais c'est un début intéressant. Un hasard m'a fait précisément assister à la même scène près d'un village, dans le comté de Kent : toute une pension s'ébattait dans une mare; j'admirai quel développement l'éducation gymnastique de la lutte, du jeu de cricket, de la course en canot, donne aux muscles, aux

bras, à la poitrine des jeunes Anglais de douze à quinze ans; c'est, en France, l'âge ingrat; ici, tel de ces beaux jeunes gens au visage candide eût été digne de poser dans l'atelier d'un sculpteur grec.

Notre compatriote Alphonse Legros a exposé un *Cupidon et Psyché*, d'un style sobre et mâle. La simplicité du modelé du torse de la *Psyché*, l'ampleur des plans, la robustesse des attaches, le rendu des draperies, sont ici d'autant sensibles qu'il y a moins d'artistes qui poursuivent ces qualités fondamentales de la peinture sévère. M. Alphonse Legros, dont les débuts furent remarqués et appréciés à Paris par le cercle des bons juges, a fait des progrès considérables sans cependant s'être absolument détaché de l'imitation ou de la préoccupation des maîtres italiens. Ses souvenirs paralysent parfois encore la netteté de sa conception, mais il est en passe de devenir un maître. M. A. Legros a envoyé aussi une étude de *Tête d'homme*, une composition de genre et des *Femmes recevant la communion*. Malheureusement, ainsi qu'il nous était arrivé l'an dernier, nous renonçons à juger autrement que par l'impression générale, qui est vivante et saine, ce cadre accroché dans un angle et très-haut. Les académiciens chargés du classement montrent peu de courtoisie envers un étranger dont ils ne peuvent nier la valeur et blâmer les tendances. Un grand nombre d'autres toiles plus que médiocres sont placées sous un jour bien plus avantageux. Ils n'ont fait exception que pour deux excellents tableaux français de fruits et de fleurs de M. Fantin et pour une grande composition historique de M. Rodolphe Lehmann. Une *Vue de la Tamise*, énergique et vraie, peinte au-dessous de Londres par notre compatriote Charles Daubigny, est suspendue à vingt centimètres environ au-dessus du ras du parquet : il faut se mettre à quatre pattes pour la distinguer. Nous n'agissons pas ainsi dans les Salons français à l'égard des étrangers.

Il est vraisemblable que ce qui détourne les artistes anglais de la franche étude du nu, c'est que les sujets auxquels le nu peut donner prétexte ne sont que difficilement acceptés par une société qui cependant s'est toujours montrée largement tolérante pour les tableaux anciens plus ou moins mythologiques des Italiens et des Flamands. C'est donc une certaine audace à M. Frédéric Leighton d'avoir exposé une *Vénus entrant au bain*. Mais c'est l'artiste et non le sujet qui rend les toiles impudiques ou décentes, et de M. Leighton on ne peut rien attendre que de convenable. La déesse, sans voiles, debout, est légèrement appuyée au stylobate d'une colonne, sous un portique qui s'ouvre sur la mer céruléenne; près d'elle un rosier jette ses parfums et deux pigeons battent des ailes. La ligne du corps, souple et fine, ondule à peine

comme le bord d'une draperie de laine que le vent fait frissonner. C'est un motif exquis de décoration pour la paroi d'une salle de bain revêtue de marbre blanc : elle s'en détacherait seulement assez pour que l'œil la suive en rêvant, tandis qu'un vers de Catulle traverserait la mémoire. Telle était vraisemblablement l'intention de M. Frédéric Leighton. Mais cependant j'ai peine à accepter l'absence trop voulue de ces tons purpurins qui font ressembler le corps de la femme à une rose épanouie. On ne peut imaginer une Vénus exsangue et maladive : le bain ne servait qu'à retremper la vigueur amoureuse de son corps divin. Je ne crois pas que les Grecs aient représenté autrement que voilée la Vénus Uranie, la seule qui ne trouble pas les sens. Si j'insiste sur cette critique, c'est que M. Leighton, dont la recherche constante et exclusive du style et de la distinction est tout à fait respectable, nous semble prêt à toucher sur un écueil fatal : le mépris ou l'insouciance du bien-peindre. Il a pu voir, dans ses voyages sur le continent, où cela avait conduit notre école. Mais M. Leighton, lorsqu'il le veut, sait peindre : sa *Pastorale*, dont il a bien voulu tracer sur le cuivre, pour la *Gazette*, un léger croquis, est un tableau solide; le paysage, qui s'étage au-dessus du groupe si tendre du berger et de sa gracieuse élève, est bien touché et d'un ton très-soutenu.

On sait avec quelle supériorité, pendant tout le XVIIIe siècle, a été traité le portrait en Angleterre. Il semble que cet art ait péri avec l'ancienne société et que les artistes modernes n'en aient point retrouvé la formule. J'en note cependant cette année quelques-uns qui sont intéressants. Tel est celui du *Doyen de Westminster*, par M. Watts : il montre un homme qui touche à la fin de sa seconde jeunesse, au regard doux et ferme, au front haut et bien construit, aux lèvres comme ciselées au burin; le vêtement de soie noire aux manches amples et froissées a été un bon prétexte pour étoffer le modèle et esquiver la maigreur de l'ajustement contemporain. On sent que M. Watts a abordé la grande peinture. Il y a quelques années, il a été l'un des lauréats d'un concours pour des cartons décoratifs ouvert par le gouvernement. M. Watts a encore peint une étude de jeune femme blonde, agenouillée devant une table, le visage plongé dans un livre de prières; les mains sont particulièrement vivantes. M. Watts me semble un des artistes anglais les mieux doués et les plus particuliers. — M. Wells est « associate », membre associé à la Royal Academy, depuis l'an dernier, sur la présentation de ce *Groupe de volontaires tirant à la cible*, qui obtient un franc succès à l'Exposition de Paris. Son portrait de *Hélène*, fille de Charles Magniar, esquire, se rattache à la

Frederic Leighton pinx. & sculp. Royal Academy 186

PASTORALE

grande école des portraitistes que nous regrettions à l'instant, en cela qu'il n'isole point le personnage et que l'ensemble forme tableau. L'enfant, vêtue de rouge, debout dans un parc, tient par la bride un poney blanc, qui, par parenthèse, est faiblement peint; la tache violente du vêtement est bien enveloppée dans les verdures des fonds, et la physionomie de la petite infante est résolue et franche. On s'étonnera moins que l'agrément de la pâte et la fermeté du pinceau fassent encore en quelques parties défaut à M. Wells, lorsqu'on saura qu'il y a peu d'années qu'il a quitté la miniature. — Le portrait de la *Reine à Osborne* n'est pas une des plus mauvaises peintures de sir Edwin Landseer. La disposition a de la familiarité, de la distinction et cette tristesse réclamée par le programme officiel du deuil: la reine-veuve est à cheval et prête à partir pour une promenade; un serviteur, en noir, tient son cheval par la bride. En courtisan qui sait son métier, sir Edwin Landseer a pensé que la nature devait s'associer au deuil royal et il a drapé le ciel de nuages gris. — Le portrait du duc de Cleveland, par M. Weigall, a une tournure aristocratique, et le temps, en glaçant la peinture, lui donnera plus de profondeur.

Le tableau de genre, non pas anecdotique, mais offrant des types amusants ou des scènes comiques, a été depuis Hogarth, et plus récemment depuis Wilkie, traité supérieurement en Angleterre. Un des peintres qui, sans que je veuille le comparer à ces grands artistes, a le mieux conservé, à mon sens, le gros sel de la plaisanterie anglaise, est M. Frith. Malheureusement, cette année, il a voulu être sérieux et je crains bien qu'il ne soit arrivé qu'à être gourmé. Au lieu de s'en tenir à des scènes d'une saveur toute populaire comme le *Jour de Derby*, la *Gare d'un chemin de fer*, ou la *Plage des bains de mer*, il a voulu faire revivre les derniers jours de la cour de Charles II. Mais le sens historique lui manque. L'indignation de l'historien sied mal à sa ronde nature. La bourgeoisie lui est plus familière que l'aristocratie. Son pinceau sait mieux traduire les déformations du feutre d'un pauvre diable, le sourire narquois d'un philosophe en bottes fatiguées, l'ahurissement d'un couple qui craint de manquer de wagon, que les splendeurs d'une cour enivrée, la froideur diplomatique des joueurs, l'abandon provoquant et hautain de ces courtisanes royales qui s'appelaient Portsmouth, Cleaveland et Mazarin. C'est une partie perdue, mais chacun souhaite que M. Frith gagne la revanche. — M. Horsley a exposé un épisode de l'histoire littéraire anglaise qui prouve que les « bas-bleus » ne sont point d'origine récente : Roger Archans venant rendre visite à lady Jane Grey, s'aperçoit, en jetant un regard par-

dessus son épaule, que la lecture qui l'absorbe est celle du *Phédon*, de Platon. L'autre tableau, d'un sentiment très-comique et d'un aspect franc, montre une vieille duègne qui mène à la promenade deux jolies fillettes et qui, toute confite dans son importance de duègne, chargée de la mandoline, du cahier à musique, de l'album et de je ne sais quoi encore, ne se doute point des œillades que ses pupilles échangent sur leur passage avec les jolis garçons embusqués derrière les arbres. Vous diriez une dinde qui promène deux tourterelles! — M. Nicol, un des lauréats parisiens, nous montre un marmot boudeur auquel son papa, un rude marin, dit, en anglais : « *Embrassons-nous et que ça finisse.* » Ça finira difficilement, parce que si le pêcheur et son enfant sont peints avec cet aplomb de touche qui a impressionné les jurés internationaux, la mère paraît être un mannequin habillé en paysanne. — M. Prinsep a une *Scène de jeu* en Italie, sous la Renaissance; l'absence de personnages sur le premier plan fait que la composition se présente comme si elle avait été prise au théâtre. — M. P. H. Calderon, que nous croyons d'origine française et dont la *Gazette* a reproduit l'an dernier la composition qui, à Paris, vient de lui valoir une médaille, est un peintre d'une rare habileté. Son *Retour d'un Chevalier victorieux* nous semble cependant inférieur à cette gracieuse petite princesse qui courbait sur son passage les fronts les plus hauts et les échines les plus vénérables : il y a de l'afféterie dans les attitudes et l'effet général manque d'énergie. Dans cette ordre de composition, le choix du sujet est d'une grande importance: on exige maintenant une couleur locale plus précise, sous peine de juger un tableau comme un dessin d'illustration.

Le *Complot* de M. J. Pettie mérite le succès qu'il a obtenu : c'est de la peinture un peu superficielle et que gâtent çà et là quelques tons outrés, mais l'attention, le geste, le regard de ces prélats, de ces courtisans, de ces capitaines qui trament quelque embûche sanglante et dévote ont vraiment un caractère émouvant. La cour des Valois a dû voir plus d'un de ces conciliabules. — M. Leslie semble ignorer qu'en art rien n'est plus dangereux pour l'artiste et pour le succès de son œuvre que les pendants, ou les répétitions, ou les suites. Il s'est donné pour tâche l'histoire de *Clarisse Harlowe*, mais on « n'illustre » pas avec le pinceau comme avec le crayon, et le public se fatigue plus vite de la peinture que du dessin. Son « *Dix minutes pour se décider* » ne vaut pas cette Clarisse que vous pouvez voir à Paris, suivant rêveuse, à la tombée du jour, l'allée d'un jardin. M. D. Leslie a un sentiment de la mélancolie dans le paysage qui lui donne une place à part. — M. Yeames a moins peint un tableau qu'introduit une figure au milieu d'une excellente étude. Son « *Au pain et à*

l'eau » n'a pour acteurs qu'une servante qui s'éloigne et un enfant qui pleure, assis au bout d'une table qui n'en finit pas, dans une grande et longue salle fort pittoresque, laquelle, je crois, a conservé intacte toute sa décoration du XVIIe siècle.—Le *Talbot et la comtesse d'Auvergne* de M. Ordchartson est à l'école anglaise ce que le faire de M. Knauss est à celui de notre école : mêmes physionomies pointues, même peinture égratignée, même recherche des silhouettes à effet. La différence ici est que la scène n'a pas le plus petit mot pour rire et qu'elle se passe dans un intérieur du XVIe siècle. La jeune femme en hermine et en robe d'étoffe claire, qui recule effrayée devant les soudards qui ont enfoncé la porte, est svelte, gracieuse, et plus résistante que le reste.

Les paysages et les marines sont toujours en nombre. M. Hook, fort mal représenté à Paris, me semble toujours venir en tête. Celui que je préfère de ses envois est une étude de vague et de barque dont le titre inscrit au livret précise la signification : cet oiseau qui passe, en effleurant l'écume de son aile en forme de faux, est un sûr précurseur des orages; aussi le patron de la barque et les deux jeunes garçons qui rament se tendent-ils plus nerveusement sur l'horizon et jettent-ils un regard d'inquiétude vers un vaisseau mouillé à quelque distance. M. J. C. Hook est un paysagiste d'une rare puissance, et peu de paysagistes savent comme lui dessiner la figure. Il n'est point sans quelque analogie avec Jules Breton, mais ses sensations sont bien plus franches. Il monte les bleus, les rouges, les bruns à un diapason très-élevé et ses ciels sont traités avec finesse et souplesse. Personne, sauf dans notre école et avec des moyens bien dissemblables, M. Jongkind, personne ne m'a donné aussi nettement la sensation amère du vent salin qui vient du large et de l'odeur âcre du varech abandonné sur les récifs par la marée basse. Les autres toiles de M. Hook sont aussi de premier ordre.

Un vrai poëte encore, et dont la poésie ne semble guère ici prise au sérieux, c'est M. Mason. C'est un élégiaque qui module des chants d'une harmonie pénétrante et suave. Son tableau intitulé *le Soir* est pour moi un chef-d'œuvre de goût et de simplicité. C'est comme le soir d'un de ces jours d'été dont notre Corot excelle à exprimer l'aube et le réveil. Le soleil est déjà descendu derrière l'horizon, mais la campagne reste noyée dans cette poussière d'or qu'aux jours ardents de la moisson il laisse longtemps flotter après lui. Une enfant, une bergère, sauvage et fière, mais avec moins de rudesse que les bergères de François Millet, s'avance une gerbe sur l'épaule, poussant devant elle des moutons dont les pattes disparaissent dans l'herbe épaisse. Je ne sais si je tombe bien sur

la citation, mais il me semble avoir traduit dans ma jeunesse des poésies de Burns qui avaient éveillé en moi des idées analogues de tristesse vague et de repos troublé par des souffles tièdes. Je ne sais si M. Mason est l'artiste le plus fort de l'Angleterre, mais il en est assurément l'artiste le plus rêveur et le plus raffiné.

Nous avions signalé à la précédente exhibition l'excellent début d'un jeune Écossais, M. P. Graham; son envoi de cette année est moins franc et d'un travail plus pénible, mais il renferme de bons morceaux. C'est encore un aspect des Highlands : le sol est coupé par des bruyères, des buissons, des mares, des bouquets de sapins noirs; le ciel, où courent des nuages dorés et couleur de tannée sur un fond neutre, est au moins curieusement observé. — Le bizarre ne déplaît point aux paysagistes anglais et je ne les en blâme pas. La nature semble se jouer pour elle-même des féeries avec flammes de Bengale, explosions de bouquets de feux d'artifice, changements à vue et coups de théâtre. L'été dernier, sur les bords du lac de Genève, à Vevey, nous assistions avec un ami à des modifications de lumière et de couleur plus rapides que ceux qui s'exécutent sur le théâtre au coup de sifflet du machiniste. J'avais à peine cherché à fixer sur un carnet, par une note, le bleu azuré du flot qui bat le socle colossal de la Dent du chat, que le lac était devenu glauque comme les yeux de Pallas-Athéné. M. J. Brett est allé bien autrement loin que nous saisir un de ces multiples aspects de la nature : son tableau a pour titre *Latitude* 53° 15′ *N*, *longitude* 5° 10′ *W*. Il faut bien l'en croire sur parole! Mais l'effet est surprenant, et surprenant aussi est le prestige du rendu; c'est une mer vierge : sur l'eau, froide et d'un ton uniforme vert de bouteille, se reflète, avec une sorte de solennité impassible, un ciel gris de lin, sur lequel un arc-en-ciel ébauche une arche immense; de la crête de quelques vagues s'étend, comme une guipure posée sur un berceau, une écume blanche divisée en mille mailles d'une blancheur nette et invariable. Je regrette le petit vaisseau qui vient rompre la grandiose impression de cette solitude redoutable; c'est une représentation qui ne se doit donner qu'au bénéfice des phoques et des baleines. — Un paysagiste qui nous avait inspiré de la curiosité, M. Edwards, n'a ici qu'un tableau, encore est-il accroché si haut que ce n'est qu'à l'aide d'une forte lunette que nous avons pu distinguer des troncs d'arbres énormes et vénérables et un terrain garni, par l'automne prévoyant, d'un épais tapis de feuilles rousses.

Dans l'octagon room, sorte de petit cabinet obscur réservé aux eaux-fortes, aux gravures et aux bois, le même M. Edwards a une petite *Vue*

de Rochester, à l'eau-forte, qui systématise un peu trop l'absence des premiers plans au profit des seconds; cela ôte à une vue de pays une grande partie de son intérêt et rend presque toujours trop lourds les lointains. Il n'y a cette année presque rien dans cette salle, ni burins, ni lithographies, sauf des portraits. La photographie fait sans doute de ce côté du détroit les mêmes ravages que chez nous. Mais la photographie n'atteindra jamais mortellement les eaux-fortes des peintres. Pourquoi donc ne voyons-nous ici que quelques paysages de MM. Hamerton, ou Payne ou Redgrave, et rien de maîtres tels que MM. Seymour-Haden, Whistler ou Legros?

Les salles de la sculpture ne renferment d'intéressant que des bustes; quelques-uns à la vérité sont fort beaux, mais sans personnalité d'art assez tranchée pour que l'on nomme au premier coup le sculpteur qui les a modelés.

Nos notes sont épuisées. Non pas que nous n'ayons encore beaucoup à dire sur bien des artistes. Mais nous écrivons pour un public français et nous devons élaguer tout ce qui n'est point très-caractérisé. Pour que nous puissions espérer que quelques noms se gravent dans la mémoire de nos lecteurs, il ne faut pas que nous leur présentions une liste trop longue.

Ce que nous voudrions mieux exprimer, c'est l'estime qu'inspire, vue sur son terrain surtout, l'ensemble de l'école anglaise. Cette école rend bien plus sincèrement que ne le fait aucune autre l'aspect de son pays et la physionomie de sa race. Elle a horreur des batailles, des scènes violentes, des amplifications de rhétorique; en cela elle est au niveau des idées générales modernes qui aspirent à triompher. Le public anglais tient au naturel et à la vraisemblance.

Ce qui manque ici, c'est un maître qui régénère le mode de peindre, lequel est véritablement insuffisant, et qui ramène à une interprétation plus sincère et plus large de la nature. J'ignore pour quelles causes précises le mouvement préraphaélite a échoué, mais il n'a plus aujourd'hui que de bien rares et de bien timides confesseurs. Il y avait quelque chose de touchant dans cette doctrine qui voulait que l'homme se courbât sur toute chose créée pour en étudier la forme et la couleur. Ainsi faisait l'art flamand pendant la grande période des van Eyck. Ce qui semble positif, c'est que si quelque forte personnalité n'apporte point un enseignement fondé sur des principes sages et fermes, l'école anglaise tendra à se perdre dans une progressive banalité de sujets et de types, ou se gâtera en voulant imiter les qualités extérieures des pays

étrangers. Chaque peuple comme chaque arbre est destiné à donner des fruits d'une saveur distincte. Les Académies agissent trop souvent comme les sociétés d'acclimatation, qui n'acclimatent les individus qu'en abolissant la race.

Ici, il est vrai, une sorte de fierté native réagit constamment contre les empiétements de la doctrine et motive la liberté individuelle. Hogarth, Gainsborough, Reynolds, Crome, Constable, Wilkie, Leslie, Turner, sont des ancêtres dont l'Angleterre n'a pas le droit de gaspiller l'héritage. Cet héritage est assez riche pour que plus d'un des artistes dont nous avons cité, peut-être avec une sévérité trop chagrine, les œuvres et les noms, puisse en prendre une part honorable. Le paysage et l'individu, la vie intime et la vie publique, les sentiments et les mœurs, tout est très-particulier de ce côté du détroit, tout demande pour être traduit un mode très-personnel. Nous ne demandons point aux artistes anglais de sortir de leur île pour glaner sur le continent des recettes inutiles ou dangereuses, mais au contraire de pousser à outrance leurs facultés innées d'énergie et de belle humeur.

PHILIPPE BURTY.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.

JEHAN FOUCQUET

ET

QUELQUES-UNS DE SES CONTEMPORAINS

Les documents que nous allons essayer de résumer concernent le maître de l'ancienne école française, Jehan Foucquet[1] et plusieurs artistes du même temps; ils n'ont point d'ailleurs entre eux d'autre lien, et nous en présenterons ici l'analyse un peu à l'aventure, sans chercher à les grouper suivant un ordre factice.

Toute analyse risque d'être incomplète ou erronée en quelque partie; pour parer autant que possible à cet

1. Nous n'ajoutons d'ailleurs ici que quelques lignes aux textes concernant Foucquet déjà imprimés. M. le marquis de Laborde, en publiant pour la première fois la plus grande partie de ces textes, avait indiqué les archives de la ville de Tours comme devant contenir d'utiles renseignements.

inconvénient, nous indiquerons avec soin la provenance de chacune de ces pièces. La première dans l'ordre chronologique, datée du 25 septembre 1461, nous introduit dans la salle des délibérations où vient de se réunir le corps municipal de la ville de Tours. C'est le procès-verbal de cette assemblée; les élus, le représentant des doyens et chapitre de l'église Saint-Gatien et bon nombre de bourgeois s'entretiennent d'une affaire qui depuis près d'un mois préoccupe les esprits: il s'agit de la réception du nouveau roi Louis [1], dont la ville de Tours doit devenir la résidence ordinaire, ainsi que le bruit s'en répand.

Déjà dans une réunion du 17 août 1461, quelques détails de la cérémonie ont été arrêtés et plusieurs rôles distribués: c'est Monseigneur l'archevêque qui prononcera la harangue, environné de tous les notables de la ville, « en grand estat de robe et à cheval : » une cinquantaine de « gentilz compeignons » préparent les riches livrées dont ils se vêtiront pour chevaucher à côté des notables (et ce, à leurs dépens, car la ville aura elle-même bien d'autres frais à supporter), les rues vont être richement tendues (et tout d'abord nettoyées, bonne précaution, que dans la suite le roi aura souvent occasion de recommander à ses bourgeois).

Ce sont là les menues dépenses ; mais les Tourangeaux se sont demandé avec raison s'il ne serait pas nécessaire « de faire don au roi et à la reine à leur venue. » Quant au don à offrir au roi, ils ont arrêté qu'on suivrait l'exemple des villes voisines et qu'on les consulterait à ce sujet ; une semblable démarche a été jugée superflue en ce qui concerne le présent destiné à la reine [2], et l'on va se décider aujourd'hui même, après un vote par écrit, à prendre sur les deniers communs de quoi subvenir à cette dépense.

Une autre affaire est à l'ordre du jour, c'est presque une question d'art : il s'agit de l'ornementation du poêle sous lequel le roi doit être reçu à son entrée dans la ville : chacun tient à dire son mot sur ce point délicat, et l'assemblée ne conclut pas. — Mandons « Jehan Foucquet et qu'il en dise son advis, » propose un bourgeois. Ce conseil est suivi : Jehan Foucquet est mandé. Le voici pour la première fois au sein de l'assemblée municipale où il aurait pu se rendre d'ailleurs chaque semaine comme tout bourgeois, manant et habitant de Tours ; mais outre qu'il était souvent absent de la ville, il ne prenait pas, je suppose, un

1. Voy. *Archives de la ville de Tours*. Délibération du 17 août 1461. En 1473, le roi se dira « *ung des anciens citoiens de la ville.* » (Voy. Délibération du 10 février 1473, n. s.)

2. Charlotte de Savoie.

intérêt très-vif aux affaires municipales; car il n'était pas venu encore deviser et conclure avec les bourgeois vivant noblement, avec les apothicaires, avec les maîtres drapiers et chaussetiers, avec les maîtres plumassiers et teinturiers et surtout avec les praticiens en court laie, conseillers du roi, licenciés en décret, gens de loi qui de tout temps ont été les plus assidus et les plus entendus aux affaires.

Jehan Foucquet donne donc son avis et le plan qu'il proposa doit être le suivant, car c'est celui qui fut adopté :

(Le poesle) « sera fait de blanc et roge[1] tafetas, et sera bleu brodé « d'un souleil ou milieu[2], semé de L[3] couronnés; et les franges pareille- « ment faites d'or de Luques[4]. »

Ne quittons pas la salle des délibérations ou pour parler comme nos aïeux, « le tablier de la ville; » car la dépense la plus importante, dépense qui n'est pas aujourd'hui pour nous dénuée d'intérêt, va être mise aux voix : les bourgeois se décident à offrir à la reine « une belle nef d'argent doré et bien ouvrée » du poids de cinquante marcs; mais ici la présence d'un homme de l'art est indispensable pour régler les conditions du marché. On fait venir le plus habile orfévre de la ville, un artiste dont le nom a déjà été cité par M. le baron de la Morinerie[5], Gilbert Jehan, orfévre et dans peu d'années valet de chambre du roi[6].

Gilbert Jehan discute avec les bourgeois les conditions du marché : on convient qu'il recevra un écu d'or[7] « pour la façon de chaque marc d'argent ouvré et doré; » on ne lui indique pas les détails du travail artistique auquel il devra se livrer, mais il a promis « faire ladite nef en la meilleure façon et plus belle que se pourra faire et dire. » Il fournira l'or

1. Ici le mot *bougeran* a été effacé.

2. « Ou millieu du souleil avoit ung escu d'or azuré fait aux armes du roy. » (*Archives de la mairie de Tours.* Rég. de compte coté 35, p. 154.)

3. Le texte porte d'*elles*.

4. Le texte porte *de Lucre :* dans l'article de dépenses correspondant, on a suivi l'orthographe plus ordinaire : *or de Luques.* La délibération porte encore : « Et pour « en apointer et marchander à Jehan Belin, brodeur et autres pour faire les deppen- « dances d'icellui ont été esleuz et commis à ce faire maistre Jehan Bernard et Jehan « Gallocheau. »

5. *Archives de l'Art français,* 7e année, 1857, p. 367. M. le baron de la Morinerie appelle cet orfévre Jehan Gilbert au lieu de Gilbert Jehan; mais l'identité ne paraît pas douteuse.

6. Sur ce titre de Gilbert Jehan, voyez reg. KK. 65, f. 20, r° (Arch. de l'Empire).

7. A cette époque, l'écu à la couronne vaut une livre tournois, 7 s. 6 d. (de Wailly, Mémoire sur les variations de la livre tournois dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres,* t. XXI, 2e partie, p. 252).

nécessaire pour la dorure et la ville lui en tiendra compte, s'en remettant, pour la quantité employée, au serment dudit Gilbert Jehan.

Nous avons laissé Foucquet au milieu des bourgeois prenant part sans doute à la conversation entamée avec Gilbert Jehan ; son rôle n'était pas terminé : à peine les conditions du marché conclu avec l'orfévre étaient-elles arrêtées qu'on s'occupa d'une de ces réjouissances publiques toujours si bien accueillies par nos pères, moins goûtées du roi Louis, comme nous le verrons ; je m'explique : des bourgeois du xve siècle ne pouvaient pas négliger une occasion si favorable de jouer des « farces et mystères par personnages. » Dès la première nouvelle de l'arrivée du roi, la résolution de ne point priver la ville d'un divertissement si populaire avait été prise : le moment étant venu de donner suite à ce projet, on pria Foucquet de tracer le plan des « chafaulx » et l'on convint de se réunir « après disner en l'hostel Me Jehan Bernard » pour s'occuper de cette partie importante de la fête [1].

Nous ne pénétrerons pas dans « l'hostel Me Jehan Bernard, » car le greffier de la ville n'y fut pas admis. Quant aux plans fournis par notre grand artiste, il y a longtemps sans doute qu'un clerc-greffier les rejeta parmi les papiers inutiles et les céda peut-être, follement économe des deniers communs, au relieur de l'échevinage chargé de protéger contre les injures du temps et des hommes les registres des délibérations, en les munissant d'un cartonnage obtenu par la destruction de papiers non moins précieux.

M. Grandmaison, archiviste du département d'Indre-et-Loire qui prépare sur les beaux-arts en Touraine au xve et au xvie siècle un travail où seront réunis de très-précieux documents, a déjà signalé, d'après les comptes de ville, ces plans dressés par Foucquet, et nous lui empruntons les renseignements qui suivent. Les mystères ne furent pas joués parce « qu'aucuns des gens de la ville ayant demandé conseil et advis « à Monseigneur le bailli de Touraine et Messire Pierre Bérart, qui sont « les plus près du conseil du roy, savoir si ledit Sire auroit bien pour « agréable icelles fainctes et mistères faiz en chafaulx à sadite entrée en « ladite ville », il leur fut répondu « que non et qu'il n'y prenoit nul « plaisir [2]. »

Remarquons après M. Grandmaison ce trait qui convient singulièrement à la physionomie du sombre monarque [3] : Louis XI *ne prend nul plaisir* à ces fêtes joyeuses et naïves.

1. *Archives de la ville de Tours*. Délibération du 25 septembre 1461.
2. *Ibid.*, Compte coté 35, f. 155.
3. Louis XI n'aimait pas ces réjouissances populaires. En voici une nouvelle preuve :

Cependant Jehan Foucquet et avec lui Pierre Hannes[1], Symon Chouain et autres n'en avaient pas moins « vaqué à faire le devis des chafaulx, mistères et farces. » On leur alloua une somme de cent sols tournois[2] qui leur fut délivrée par le receveur sur mandat des élus, car la comptabilité municipale était déjà très-régulière et sérieusement contrôlée.

A cette époque, la réputation de Foucquet était déjà grande : il avait exécuté à Rome, vingt ans auparavant, le portrait du pape Eugène IV, il avait peint les magnifiques miniatures du livre d'heures d'Étienne Chevalier ; enfin, tout récemment Jacob de Litemont, chargé d'exécuter une effigie de Charles VII qui devait être placée sur le cercueil du roi, avait désiré soumettre à l'appréciation de Foucquet une épreuve en plâtre moulée sur le visage du prince décédé : il la lui avait envoyée par Pierre de Hennes qui « cuidait » trouver Foucquet à Paris [3] (mais sans doute ne l'y rencontra pas : ce mot *cuider* paraît bien l'indiquer).

Telle est la vie de l'artiste au xve siècle : une division tranchée ne s'est point encore établie entre l'art et la pratique : celui qui peint des chefs-d'œuvre tels que la *Clémence de Cyrus* (*dans le musée des antiquités des Juifs*), le *Jugement du duc d'Alençon* et les autres miniatures du livre d'Étienne Chevalier, donne des conseils pour la confection d'un dais royal, dresse des plans pour la représentation de farces à personnages, où il sera heureux peut-être de voir figurer ses fils Louis et François à côté des damoiselles des principaux bourgeois[4]. Si le peintre décorateur et le miniaturiste se confondent dans un même homme, le

neuf ans plus tard, à l'occasion de la naissance du Dauphin à Amboise, il n'autorisa « aucuns feux ne autres joyeusetez » dans la ville. On fit seulement des processions et l'on pria Dieu « pour le roy, pour la reine, pour Monseigneur le Dauphin et leur noble lignée. » (*Archives de la ville d'Amboise*. Délibérations du 1er et du 6 juillet 1470.)

1. C'est probablement ce Pierre de Hennes qui fut envoyé par Jacob de Litemont auprès de Foucquet.

2. A l'époque dont nous nous occupons, c'est-à-dire pendant le règne de Louis XI, la valeur de la livre tournois a varié de 6 fr. 02 à 6 fr. 97, d'après les calculs de M. Natalis de Wailly. (*Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. XXI, 2e partie, p. 403.)

3. Notice extraite du volume d'*Appendice des Évangiles*, intitulée : *Jehan Foucquet*. Curmer, p. 113.

4. On joua à Tours, vers l'an 1500, des mystères sur la célébration desquels de curieux détails nous sont restés. Nous connaissons notamment les noms des acteurs parmi lesquels figurent plusieurs membres des principales familles municipales du temps. (*Mém. de la Société arch. de Touraine*, t. III, p. 179.) Ce fait est d'ailleurs tout à fait conforme aux mœurs et aux usages de l'époque. On peut consulter à cet égard Louis Pâris, *Toiles peintes et Tapisseries de la ville de Reims*. Paris, Bruslart, 1843, t. I, p. LIX.

maçon et l'architecte ne sont pas plus distincts. Les constructeurs de nos splendides cathédrales, ces maîtres de l'œuvre dont le nom est rarement arrivé jusqu'à nous, ne s'appellent point autrement que maîtres-maçons ou maçons; ils sont artistes, mais encore artisans; de là ce caractère essentiel des édifices du moyen âge : le beau et l'utile y semblent partout naître d'une même pensée : l'art gothique est, en ce sens, vraiment populaire.

Ceux qui connaissent les mœurs et les usages de l'époque ne s'étonneront pas que j'aie relevé avec intérêt une dépense de 10 solz tournois qui furent alloués à Jehan Jamet « pour avoir paint en blanc et rouge les quatre petites lances pour ledit pesle [1] » ; car rien ne s'oppose à ce que ce Jehan Jamet, qui peint aujourd'hui des bâtons de dais en blanc et en rouge ne soit occupé un autre jour à exécuter une œuvre d'art : si la découverte de quelque pièce nouvelle permettait de faire entrer Jamet dans la catégorie des artistes, son nom deviendrait très-important, car on pourrait, ce semble, le considérer comme un élève de Foucquet, en se rappelant que les bâtons du dais pour lequel ce dernier avait été appelé à donner son avis furent peints vraisemblablement dans l'atelier du maître.

La ville de Tours avait retenu au xve siècle un vieil usage démocratique qui, tout en subissant de graves transformations, se conserva jusqu'à la Révolution [2]. Chaque fois qu'une affaire importante devait être résolue en assemblée municipale, cette assemblée devenait assemblée générale, et tous les habitants avaient droit d'y prendre part. J'avais donc quelque chance en parcourant les noms des bourgeois présents à ces réunions générales d'y rencontrer celui de Foucquet; mais, comme je l'ai déjà fait observer, les travaux du métier devaient laisser peu de loisir à notre grand artiste : aussi, n'ai-je point été surpris de ne le voir figurer, indépendamment de la circonstance dont je viens de parler, qu'une seule fois dans une assemblée générale. Cette assemblée est du 4 octobre 1469 : les habitants se sont réunis à l'hôtel de ville où le maire doit donner lecture d'une lettre de Louis XI et rendre compte d'un entretien qu'il vient d'avoir avec le roi au château du Plessis. Non point qu'un message royal produise ordinairement dans la cité une grande sen-

1. *Archives de la ville de Tours*. Registre de comptes, coté 35, p. 154. Passage déjà cité par M. Salmon. *Archives de l'Art français*, t. V (t. III des Documents), 1853-1855, p. 300.

2. On peut même dire que cet usage n'est pas encore complétement détruit (et je suis loin de demander qu'il le soit) : nos enquêtes et les assemblées des plus imposés dans les campagnes n'en sont que la tradition bien affaiblie.

sation : les Tourangeaux sont accoutumés à recevoir très-fréquemment communication de quelque lettre missive adressée par le prince à ses « chiers et bien amés les maire, eschevins, bourgeois, manans et habitans de la bonne ville de Tours ; » mais cette fois la curiosité de Foucquet a pu être éveillée par l'importance du message : le roi manifeste l'intention d'établir dorénavant sa demeure en la ville (intention déjà bien des fois déclarée et toujours ajournée) : de plus il donne des instructions précises et sévères pour le bon ordre de la cité et pour l'armement de la milice bourgeoise. Nous ne transcrirons pas ces communications faites au nom du roi, car elles se rattachent trop indirectement à notre sujet : qu'il nous suffise d'avoir signalé la présence de Foucquet à Tours, le 4 octobre 1469, dans une assemblée générale de la commune.

Laissons pour le moment les archives municipales, auxquelles, à défaut d'autre guide, les dates nous ramèneront en finissant, et interrogeons les archives royales. Celles-ci nous fournissent quelques renseignements sur plusieurs peintres, qui, pour des motifs très-divers, comme on le verra, furent en rapport avec Louis XI de 1463 à 1472.

Les comptes royaux ne font mention d'aucun payement délivré à Foucquet avant l'année 1470 [1].

On a conjecturé avec beaucoup de raison que, dans les premières années de son règne, Louis XI s'adressa à d'autres artistes. En effet, nous pouvons citer trois peintres qui travaillèrent de leur état pour ce prince en 1464 et en 1465 ; ce sont : Johannes de Laval, Yvon Fourbault et Jacob de Litemont. Litemont fut, comme nous l'apprend M. Vallet (de Viriville), peintre de Charles VII [2] ; mais je ne sache pas que les documents publiés jusqu'à ce jour nous le montrent attaché à la cour de Louis XI [3] ; les travaux dont ce monarque le chargea sont assez importants pour que nous croyions devoir nous y arrêter un moment.

Litemont peignit sur soie les drapeaux royaux : les documents où nous puisons ce fait intéressant pour l'histoire de l'art viennent en même temps jeter quelque jour sur un des points les plus obscurs de notre archéologie nationale. On a beaucoup disserté sur la bannière royale

1. *La Renaissance des Arts à la cour de France. Études sur le* XVIe *siècle.* Paris, Potier, 1850, t. I, Peinture, p. 158.

2. Brochure intitulée *Jehan Foucquet* (Notice extraite du volume d'*Appendice des Évangiles*). Édit. Curmer, p. 113.

3. Je ne le vois cité qu'immédiatement après la mort de Charles VII, en juillet 1461. Il fut alors, comme on sait, chargé de mouler le visage du feu roi. (*La Renaissance des Arts,* etc., ibid.)

qu'il ne faut pas confondre, comme chacun sait, avec l'oriflamme ; et les différences qui se font remarquer dans les descriptions des chroniqueurs ont fort embarrassé les auteurs : il suffit de parcourir les travaux de Galland[1], du père Daniel[2], de Béneton[3], de M. Rey[4], du général Bardin[5] pour s'apercevoir que ces difficultés sont très-sérieuses[6]. Aussi est-ce véritablement une bonne fortune que de pouvoir donner la description exacte et authentique des drapeaux royaux en 1465 : qu'on ne s'étonne pas de ce pluriel : déjà il a été reconnu par la comparaison de divers textes qu'il y avait plusieurs enseignes royales ; on a conjecturé aussi que les types ont dû en être modifiés avec une grande facilité[7], mais on n'a pas procédé avec la prudence que cette conjecture eût dû inspirer, et de descriptions se rapportant à telle ou telle année on a tiré des conséquences beaucoup trop générales. Nous ne répéterons pas tout ce qui a été dit sur ce sujet, et nous n'essayerons pas de reproduire sans utilité une exposition souvent confuse, arbitraire et presque inintelligible. Nous nous contenterons de décrire les enseignes du roi en 1465, d'après les comptes royaux de cette époque. Voici quels sont ces drapeaux :

Deux pennons bleus, ornés d'une frange de même couleur, sur lesquels Jacob de Litemont a appliqué de minces feuilles d'or (or battu) découpées en forme de soleils rayonnants.

Deux étendards, dont les franges reproduisent les couleurs de Louis XI, rouge, blanc et vert[8] : ce sont sans doute les étendards royaux

1. *Des Enseignes et Étendards de France.* 1637. Reproduit au tome VII, p. 194 de la Collection Leber.

2. *Histoire de la Milice française.* Paris, 1721. T. I, p. 200 et suiv., 504 et suiv.

3. *Commentaire sur les Enseignes de guerre.* Paris, 1742, in-8. Reproduit en partie au tome VII de la collection Leber, p. 267.

4. *Histoire du drapeau, des couleurs et des insignes de la Monarchie française.* Paris, 1837, 2 vol.

5. *Dictionnaire de l'Armée de terre, ou Recherches historiques sur l'art et les usages militaires des anciens et des modernes.* 1841-1843.

6. Cela est au point qu'on n'a pu réussir jusqu'à ce jour à se mettre d'accord sur la question du drapeau français, je ne dis pas à l'époque de Louis XI, mais (le croira-t-on?) au temps de Henri IV. Quelques érudits, malgré une excellente dissertation de M. de Jonge, persistent à attribuer le drapeau tricolore au chef de la maison de Bourbon. Telle est l'opinion de M. le général Ambert (*Moniteur universel du soir*, nos du 1er et du 5 octobre 1864). La dissertation de M. de Jonge est imprimée au tome II de l'ouvrage de M. Rey, p. 499.

7. Rey, t. II. p. 427. L'auteur cite, en y adhérant, quelques observations très-sensées de l'ouvrage alors manuscrit du général Bardin.

8. Sur les couleurs adoptées par Louis XI voyez aux Archives de France le reg. KK. 65. *Compte de l'Écurie.* 1464-1465. Fo VI++ III. ro. Ces couleurs étaient aussi

proprement dits : ils sont de taffetas vermeil, c'est-à-dire rouge, et sur ce taffetas Jacob de Litemont a figuré « l'ymaige saint Mihiel, ung dragon, une terrasse avecques ung grant soleil et plusieurs petitz soleils gectant leurs raiz, de fin or batu [1]. »

Deux bannières blanches, ornées d'une frange courte de soie blanche « bien moussue », et représentant, l'une Notre-Dame-d'Aix, l'autre « saint Denis et ses deux compaignons martirs. » Ces peintures sont l'œuvre d'Yvon Fourbault, de Paris.

Cinq bannières d'azur avec les trois fleurs de lis d'or ; trois de ces bannières, celles des trompettes du roi sont surmontées de houppes d'or, enrichies de longs cordons d'or et bordées d'une frange qui reproduit les couleurs du drapeau, frange de soie bleue, coupée de fils d'or de Gênes et de Chypre [2].

Ces cinq bannières, sur lesquelles on fit appliquer les fleurs de lis d'or battu par Jacob de Litemont, ont pu accompagner le roi à la bataille de Montlhéry, livrée le 16 juillet 1465 ; car le taffetas bleu de Florence, qui servit à les faire, avait été acquis à Tours, au mois d'avril précédent,

celles de Charles VII, sauf dans les premières années de son règne. Nous devons ce dernier renseignement à l'obligeance de M. Vallet (de Viriville).

1. Les mots *or battu* n'ont pas ici un sens douteux ; ils désignent évidemment de minces feuilles d'or découpées en forme de soleil et appliquées sur le taffetas. Les deux expressions *or battu* et *batteure d'or* subsistent d'ailleurs dans notre langue, y sont demeurées synonymes et désignent l'or en feuilles.

Les polémiques engagées sur cette petite question d'érudition proviennent, ce semble, de ce que de part et d'autre on s'en est tenu à l'un des deux sens que présentent ces expressions. Après les citations recueillies par M. le marquis de Laborde dans la *Notice des émaux,* il est difficile de ne pas reconnaître que ces mots désignent, au moyen âge, tantôt l'or en feuilles et tantôt l'or effilé.

Voir sur l'*or battu :*

M. Douët d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France au* XIVe *siècle,* publiés pour la Société de l'histoire de France. Paris, 1851, p. XXIII ;

M. Boutaric, *Bibliothèque de l'École des Chartes.* 3e série. T. IV, 1852, p. 24 ;

M. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre,* IIe partie, 1853, p. 161 ;

M. Francisque-Michel, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent... pendant le moyen âge.* Paris, 1854. T. II, p. 389. Note 4 et *passim ;*

M. Bock, *Histoire des étoffes liturgiques au moyen âge.* Bonn. 1859. T. I, p. 294 ;

M. de Linas, *Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France.* Didron. 1860-1862. T. I, p. 11, note 3 ;

M. l'abbé E. Van Drival, dans les *Mémoires lus à la Sorbonne.* Archéologie. 1863. p. 144.

2. Je pense que ces bannières étaient fixées aux trompettes elles-mêmes ; on peut en voir qui sont ainsi figurées dans la miniature de Foucquet : l'*Adoration des mages.*

chez Jehan de Beaune, marchand de drap[1]. Jehan de Beaune avait également fourni le taffetas bleu destiné aux cottes d'armes fleurdelisées des hérauts du roi.

Quant aux bannières de Saint-Denis, de Saint-Michel et de Notre-Dame-d'Aix, elles furent confiées au pinceau de Litemont et à celui d'Yvon Fourbault, pendant cette période agitée qui suivit le combat douteux de Montlhéry : peut-être se déployèrent-elles pour la première fois aux regards des Parisiens quand le roi quitta Paris le 10 août 1465, afin d'aller recruter en Normandie de nouveaux soldats[2].

Mentionnons aussi les deux pennons du capitaine des archers de la garde du roi, pennons vermeils[3], avec « ung grant soleil gectant rayes, » ornés d'une frange de soie rouge, blanche et verte ; ils sont dus au peintre de Mgr le duc de Berry, Johannes de Laval, qui les acheva au mois de mai 1464, alors que le roi et son jeune frère vivaient encore en bonne intelligence.

Je viens de nommer un peintre du duc de Berry qui fut employé de son état par le roi : ce souvenir en appelle un autre.

Le temps n'est plus où les commensaux de Mgr de Berry étaient si favorablement accueillis à la cour de Louis XI : la guerre du bien public vient de jeter entre les deux frères de profondes méfiances ; le duc de Berry, je ne dirai pas l'allié fidèle, mais l'allié indispensable des ennemis du roi, est devenu désormais pour ce prince un danger et une menace. Que les peintres du duc de Berry ne viennent plus offrir leurs services au roi de France, et s'ils sont prudents qu'ils ne s'aventurent pas sur ses domaines! Louis XI les pourrait prendre pour des émissaires secrets, comme il arriva à l'enlumineur Gillemer, l'un d'entre eux; et c'est jouer gros jeu que d'encourir les soupçons du roi!

Jehan Gillemer[4] est un artiste manceau, qui jouissait en ce temps-là

1. C'est le père du célèbre Jacques de Beaune seigneur de Semblançay, général des finances, qui fut condamné à mort le 9 août 1527.

2. *Histoire des règnes de Charles VII et Louis XI*, par Thomas Basin, publiée par J. Quicherat pour la Société de l'histoire de France. Paris. 1856. T. II, p. 122, note 3.

3. Pour tout ce qui concerne les drapeaux de Louis XI, voir aux Archives de France, compte de l'écurie, KK, 65, du 1er octobre 1463 au 30 septembre 1464. Fos 106 vo, 107 ro et vo (114, suivant un autre numérotage). Compte de 1464-1465, fo 27 vo, 29 vo, 30 ro et vo 31 ro, 35 vo, 36 ro, 58 vo et 59 ro. Quelques-uns de ces textes sont édités assez incorrectement dans les *Archives curieuses de Cimber*, et attribuées à tort à l'année 1469 (1re série, t. I, pp. 91 et 92).

4. Pour tout ce qui concerne Gillemer, Archives de France, carton J, 950, nos 13 et 14.

d'une certaine réputation. Le duc du Maine, frère de Marie d'Anjou, lui fit exécuter quelques miniatures; dans une autre circonstance, il fut mandé par la maîtresse du duc de Guyenne, la dame de Montsoreau, et lui vendit un livre d'heures. L'écrivain de ce même prince, Johannes Denierre, faillit confier à son pinceau un psautier[1] luxueux, calligraphié en lettres romaines; enfin, il entreprit à Poitiers des peintures, probablement des peintures murales.

C'est là ce que nous apprenons de plus important sur le compte de l'enlumineur Gillemer; mais Gillemer joue un double personnage : il n'est pas peintre seulement, il est aussi sorcier, ensorceleur, disait-on au xve siècle.

Peintre et ensorceleur, notre Manceau menait une vie nomade et aventureuse, parcourant le royaume en tous sens, toujours sur les routes, dans les tavernes ou dans les hôtelleries. Tantôt il offrait ses enluminures, et tantôt il distribuait à la dérobée de mystérieuses recettes. Honnête homme d'ailleurs, et croyant à la cabale de la meilleure foi du monde : la biographie de Gillemer nous fournit un trait qui ne permet pas d'hésiter sur ce point. J'ai parlé des peintures que cet artiste exécuta dans la ville de Poitiers : il avait alors à son service un grand nombre de serviteurs ou valets; mais ces gens insubordonnés ne suivaient point les ordres de leur maître; ils étaient grands et bien taillés, nous raconte Gillemer; lui-même petit et faible, selon toute appa-

1. Je ne puis omettre de remarquer ici qu'il existe à la bibliothèque Mazarine un curieux livre d'heures (coté T. 813), dont la plupart des miniatures sont seulement esquissées, et qui, suivant les conjectures très-fondées de M. Vallet (de Viriville), a dû appartenir au frère de Louis XI. (Brochure intitulée *Jehan Foucquet.* — Curmer, p. 117.)

Il serait piquant de reconnaître dans ce précieux manuscrit le psautier inachevé que le duc de Guyenne songeait à faire terminer par Gillemer. (Ce prince mourut peu de mois après l'époque qui nous occupe, en mai 1472); mais tout bien considéré, nous avons dû renoncer à cette conjecture séduisante, attendu que l'écrivain Johannes Denierre avait exécuté son œuvre en lettres romaines, tandis que l'écriture du manuscrit de la bibliothèque Mazarine est gothique, attendu enfin que les armes de Normandie sont figurées sur plusieurs miniatures de ce dernier manuscrit. L'écrivain qui transcrivit le livre d'heures T. 813, termina donc son œuvre, et l'enlumineur commença la sienne à une époque où le frère de Louis XI était encore duc de Normandie.

Nous n'ajouterons qu'un mot au sujet de ce livre d'heures, qui offre par lui-même beaucoup d'intérêt : la première miniature, composition charmante, est attribuée par un juge éclairé, M. Vallet (de Viriville), à l'un des bons élèves ou collaborateurs de Foucquet. Sans vouloir tenter une attribution téméraire, nous renvoyons ici à la page 103 du présent article, où nous avons donné le nom d'un peintre du duc de Berry, Johannes de Laval.

rence. Aussi son autorité fut-elle bientôt compromise à tel point, qu'on le frappait souvent au lieu d'obéir. Il fit appel, en ce cas difficile, aux connaissances de frère Jehan Boussin, possesseur d'un livre d'astrologie. Conseillé par ce frère astrologue, Gillemer dressa une liste, sur laquelle il inscrivit, en regard du nom de chacun des valets, le jour de la semaine qui lui serait le plus favorable pour faire une réprimande. Le mercredi et le vendredi, par exemple, il pourra s'adresser au valet Charles, et se défendre avec avantage si Charles veut lutter avec lui ; mais les autres jours de la semaine il s'en gardera, parce que Charles le « mallerait » (le battrait). Guillaume se fera battre également tous les mercredis, Pierre le lundi, le mercredi et le jeudi : Gillemer en a pris note. Mais il y a deux jours de la semaine qui sont funestes à Gillemer, le mardi et le samedi : ces jours-là ne sont point marqués sur la liste, et les serviteurs ont beau jeu.

Comme les valets sont assez nombreux, et qu'ils ont tous le caractère très-difficile et le poing leste, la moindre distraction pourrait être fatale à Gillemer; il est plein de circonspection, et n'ouvre pas la bouche sans avoir consulté avec soin la liste dressée d'après le livre d'astrologie de frère Jehan Boussin.

Il y a un genre qui devait convenir par excellence à cet artiste du xve siècle, et les peintures de Poitiers en furent, en sont peut-être encore un curieux spécimen.

Mais c'est trop de deux métiers pour obtenir les faveurs de la fortune. Gillemer, devenu vieux peut-être et resté pauvre, songea à quitter cette vie nomade et précaire pour une existence plus tranquille; et voici quel fut son plan. Le duc du Maine lui avait fait jadis enluminer un livre d'heures, mais ne l'avait jamais payé entièrement; il ira trouver le duc et lui demandera, en échange d'une dette quasi oubliée, « entretènement en sa maison pour soy vivre le temps à venir. » Comment le seigneur du Maine refuserait-il cette faveur à un enlumineur qui est né au Mans?

Ces espérances devaient être cruellement déçues! En ce moment, Gillemer quittait le duc de Guyenne, auquel il était allé offrir ses services. C'était s'exposer à tous les soupçons du roi que de voyager ainsi en l'an 1471, de l'hôtel de Guyenne en l'hôtel du duc du Maine. Louis XI, craignant une nouvelle entente des princes contre son autorité, avait l'œil sur leurs intrigues, et ses agents exerçaient de toutes parts une surveillance active. Arrivé dans la province du Maine, Gillemer fut arrêté par Me Guillaume Suffleau, conseiller du roi, et son lieutenant sur le fait de la justice. Il était venu chercher l'hôtel du duc du

Maine et une petite place parmi les officiers de sa maison : il trouva les prisons du roi. Le pauvre artiste fut conduit à Tours, livré au prévot des maréchaux, Tristan Lhermite et à ses geôliers. Infortune sans laquelle le nom de Gillemer ne serait pas parvenu jusqu'à nous. C'est un procès-verbal de question extraordinaire qui nous a transmis tout ce que nous savons sur le compte de ce singulier artiste. Ces procès-verbaux sont parfois éloquents dans leur concision; celui-ci nous représente Gillemer « gehené, lié et étendu » et, au milieu des souffrances de la torture, conservant cependant assez d'énergie pour nier qu'il ait jamais été l'agent de Mgr de Guyenne, et pour essayer d'écarter, quelque difficile que soit cette tâche, les faits de sorcellerie qui lui sont imputés et qui viennent encore aggraver sa situation.

Les charges, en effet, sont accablantes. Gillemer est couvert d'oraisons cabalistiques qui guérissent du mal de dents, de parchemins vierges qui font naître l'amour des femmes, de brevets qui pourraient lui apprendre à l'avance si ses voyages seront heureux ou malheureux : il a des papiers remplis de « croix, chiffres et escriptures » pour se concilier l'affection de tous gens, grands ou petits : il possède un brevet dont la vertu est de faire « entr'aymer les hommes et les femmes. »

On a trouvé sur lui la formule du frère cordelier Jehan Boussin : « Hyessentel, Donnement, Sadaly, Coucis, Coucis, Gelyn, Agantabell, Oyel, » formule « en latin, » et qui guérit du mal de dents; l'oraison avec laquelle on délivre, suivant les cas, tantôt les femmes enceintes, tantôt les possédés du démon; le mot mystérieux HADAN, qu'il suffit d'inscrire sur une pomme, que l'on jette entre deux combattants, pour apaiser toutes les rixes. (Ce secret vient du clerc Guillaume.)

En vain le pauvre sorcier jure « sur la dampnacion de son âme, que « jamais, de toutes et chacune les choses dessus dites, ne de chacunes « d'icelles, il ne usa, ne s'en aida, ne feist aider[1]; déclare n'avoir ja- « mais eu aucuns esperiz familiers, n'avoir jamais fait d'invocations de « déables et n'avoir point appris d'eux la science de faire chiffres et « caractaires. » Je doute que le compère Tristan se soit laissé prendre à ces serments. Ce peintre de grandes routes n'est-il point d'ailleurs un émissaire politique? Il a eu depuis quelques mois des rapports bien

1. La restriction : « fors en la manière et ainsi qu'il a depposé » est sans importance, elle s'applique à quelques oraisons au sujet desquelles l'enlumineur a déposé qu'elles sont « pour prier Dieu et le servir en bonne intencion » et à un procédé très-bizarre contre le mal de dents dont Gillemer a avoué « qu'ung passant fit sur lui l'expérience, à Croutelle près Poitiers. Le mot « *aider* » paraît avoir été effacé et remplacé par « *faire.* »

fréquents avec le duc de Guyenne et les gens de sa maison : il les quitte pour aller trouver en son hôtel le duc du Maine; et voici que l'année 1471, si fertile en intrigues, touche à sa fin[1] : le roi et son compère n'ignorent pas que Mgr Charles cherche à réunir encore une fois les fils de cette trame qu'il a été si difficile de rompre[2].

Que firent-ils du pauvre enlumineur tombé entre leurs mains? Nous l'ignorons. L'histoire de Gillemer s'arrête ici brusquement. Si l'artiste, rendu à la liberté, put obtenir du duc du Maine la faveur qu'il avait convoitée, ce fut un bonheur de courte durée, car le duc mourut peu après.

Ce n'était pas d'ailleurs une position éminente que celle de peintre, soit en l'hôtel d'un prince du sang, soit à la cour de France; nous connaissons le chiffre des appointements de Jacob de Litemont, comme peintre de Louis XI pendant les mois d'avril, mai, juin, juillet, août, et septembre 1465; il touchait dix livres tournois par mois : le sellier du roi, son palefrenier, son orfévre et son plumassier recevaient le même traitement; ses valets de pied étaient plus heureux, on leur allouait quinze livres par mois; le palefrenier des mules touchait douze livres. Quant aux armuriers et brigandiniers, Louis XI, connaisseur en ces matières, les a en grande estime; l'un d'eux touche treize livres quinze sols par mois, un autre vingt-sept livres dix sols tournois[3].

Je regrette de ne pas connaître la somme que Foucquet reçut du roi en 1475 pour « entretenir son estat[4] » : il serait intéressant de comparer son traitement avec celui de Litemont. Un an plus tard, au mois de septembre 1476, la ville de Tours allouait une somme de douze livres tournois « à Jehan Foucquet, peintre, pour avoir paint le dedens du poille que « ladicte ville a fait faire pour le roi de Porturgal (*sic*). »

Il s'agit ici du passage à Tours d'Alphonse V, roi de Portugal, qui vint réclamer l'appui de Louis XI contre le roi de Castille; on le reçut sous un dais peint par Foucquet, et des ménétriers jouant de leurs instruments accompagnèrent le cortége, depuis Saint-Martin-le-Beau jusqu'à Tours[5].

1. En style moderne, commencement de l'année 1472.

2. Bibl. imp., coll. Legrand, t. XX, fr. 6979.

3. Archives de France. Reg. KK, 65. Compte du 1er octobre 1464 au 30 septembre 1465, pp. 79 r°, 82 v°, 83 v°, 86 r°.

4. *La Renaissance des Arts à la cour de France.* Études sur le seizième siècle. T. I, Peinture, p. 160.

5. *Archives de la ville de Tours.* Reg. des comptes coté 42, p. 101. Nous devons ce dernier renseignement à l'obligeance de M. Prouteau, employé à la mairie de Tours.

Depuis lors, le nom de Foucquet n'apparaît plus, croyons-nous, dans les registres de comptes de la ville de Tours.

Peut-être les pièces détachées fourniraient-elles d'autres renseignements, mais nous n'avons pas eu le loisir d'y faire les recherches nécessaires.

On connaît le témoignage du voyageur florentin, Francesco Florio, qui correspond à l'année 1477 [1]. Si, comme le pense M. le comte A. de Bastard [2], et comme M. Jules Labarte [3] paraît disposé à le croire, les termes de cette relation devaient faire supposer que Foucquet avait cessé d'exister en 1477, le texte ci-dessus transcrit permettrait de circonscrire la date de la mort de cet artiste entre le mois de septembre 1476 (époque de l'arrivée d'Alphonse V à Tours [4]) et le moment où écrivit Florio. Mais le voyageur florentin est loin de s'exprimer d'une manière catégorique. M. le marquis de Laborde et M. Vallet (de Viriville) entendent le passage en question tout autrement que M. de Bastard, et ne placent la mort de Foucquet que vers l'année 1485.

On peut citer parmi les contemporains et compatriotes de Foucquet l'artiste Folarton, qui exécuta en 1479, pour la ville de Tours, des peintures murales dont la description détaillée nous est restée. Qu'on nous permette de transcrire ici les articles de dépense qui suffiraient presque aujourd'hui pour reproduire avec fidélité les peintures de Folarton :

« A Allart Folarton [5], paintre, la somme de soixante-quatre livres, troys solz, quatre deniers tournoys pour XL escuz d'or [6] qui deue lui estoit pour avoir fait et paint de son mestier, et fourny de toutes coulleurs,

1. *Mémoires de la Société archéologique de Touraine.* T. VII, p. 88, art. de A. Salmon, et p. 105.

2. *Jehan Foucquet.* Notice extraite du volume d'*Appendice des Évangiles* publié par M. L. Curmer. Lettre de M. de Bastard, du 10 juin 1864, p. 77.

3. *Histoire des Arts industriels au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance.* Paris, Morel. T. III, 1865; p. 281.

4. Suivant l'*Art de vérifier les dates.* (T. VII, éd. de 1818, p. 16.) Cependant d'autres auteurs suivent une chronologie différente : le compte du receveur de la ville de Tours s'appliquant à l'année comprise entre le 1er novembre 1475 et le 1er novembre 1476, il est, dans tous les cas, certain que le voyage d'Alphonse V est antérieur à cette dernière date (1er novembre 1476).

5. *Archives de la ville de Tours.* — Registre des comptes du receveur, coté 43, fol. 183, r° et suiv.

6. Il s'agit évidemment d'écus à la couronne, Les tables de M. de Wailly nous apprennent qu'en 1475 et en 1486 l'écu à la couronne valait 1 livre, 12 sols, 1 denier. C'est ainsi que compte le receveur de la ville. (*Mémoires de l'Académie des inscriptions,* ibid.)

asur, bateure et autres choses à ce neccessaires en l'ostel de la dite ville, l'année de ce dit compte, c'est assavoir :

Pour avoir fait contre la cheminée de la salle de ladite maison une annunciation de Notre Dame et la dite cheminée couverte d'azur semée de fleurs de lys de bateure, et le bas de ladite cheminée fait en couleur de jaspre; dont il a eu pour ce faire dix escuz d'or vallant à monnoye XVI l. X d. t.

Item pour avoir paint de roge, blanc et vert tout le hault du chambrillys de ladite salle et tout le tour avecques quatre tirans et quatre pilliers tirans contremont le chambrillys de ladite salle et quatre grans escuz d'armoyrie qui sont ou hault des pinacles et quatre angeletz qui portent quatre escussons soubz les tirans qui sont au travers de ladite salle; et a eu tant pour soy chauffaulder que pour fournir de tout X escuz vallant XVI l. X d. t.

Item pour avoir paint tout le tour des murs de ladite salle, en quoy il a fait par les bas une terrace à créneaux semée d'erbages et XXIIII grans arbres rempliz de fasson d'arbres à fruit et d'oyseaux, et à un chacun desdits arbres ung escu aux armes de la ville, le chef d'azur a fleurs de lys de bateure et le champ de sable à tours de bateure d'argent avecques XVII escuz aux armes des maires qui ont été jusques à cette dite année faiz de bateure et riches couleurs, chacun ainsi qu'il appartient, estachez tous lesditz escuz aux arbres dessus ditz à grans saintures de couleur et escripteau aux dessoubz, en quoy sont les noms d'un chacun desditz maires; et a eu pour ce faire et fournir de toutes choses XIIII escuz vallant XXII l. IX s. II d. t.

Item pour avoir paint troys escussons des armes du roy, de la royne, et Monseigneur le daulphin qui sont ou hault du pinacle de ladite salle, avecques deux autres escussons dudit Sire et Dame et les armes de ladite ville qui sont ou front de la gallerie, ainsi que l'on monte en la grant eschelle avecques ung angelot tenant les armes de la royne qui est ou hault du pinacle de la maison neufve faicte au bout de la court, et a eu pour ce faire deux escuz d'or, vallant LXIIII s. II d. t.

Item pour avoir paint tout le tour de l'auditoire ou se tient le tablier de ladite ville en couleur de sable, semé de tourelles et le chef de bleu semé de fleurs de lys et le davant en coulleur de jaspre [1] et à l'entrée un gros villain pour faire monstre tenant les armes de la ville en un escot [2], et a eu pour ce faire et fourny de toutes choses quatre escuz d'or vallant VI l. VIII s. IIII d. t.

1. Jaspe.
2. *Sic*. Lisez *escu*.

Lesquelles parties dessus dites font et montent ensemble ladite somme de LXIIII l. III s. IIII d. t. que ledit receveur a payée audit Folarton par mandement desdits maire, esleuz et commis sur ce. Donné le dernier jour d'octobre MCCCCLXXIX. Cy rendu avecques la quictance dudit Folarton; lesquelles choses dessus dites ont esté faictes depuis le premier jour de septembre l'an de ce dit compte et pour le parement et honnesteté de ladite ville. Pour cecy, LXIIII l. III s. IIII d. t. [1]. »

Si l'on tenait à prolonger l'existence du « bon paintre et enlumineur » de Louis XI par delà l'année 1477, on pourrait supposer que les Tourangeaux ne négligèrent pas, en cette circonstance, de prendre son avis, car ils avaient agi de la sorte pour des travaux moins importants. Mais pourquoi ces conjectures?

Sachons attendre des textes et des documents nouveaux. Aussi bien, si notre mémoire est fidèle, Folarton est un des nombreux artistes sur lesquels M. Grandmaison a recueilli dans les archives de Touraine de précieuses indications, et nous allions entrer sur un terrain que nous voulons nous interdire. Laissons la parole au savant archiviste du département d'Indre-et-Loire qui publiera prochainement ici même une *Étude sur l'art en Touraine au* XVe *et au* XVIe *siècle :* toutes les questions se rattachant à l'école de Foucquet y seront examinées et traitées avec une compétence qui nous fait défaut.

M. Grandmaison doit s'estimer heureux d'avoir abordé un sujet aussi fécond; son érudition et sa critique viendront confirmer ce témoignage d'un légiste du XVIe siècle, qui, tout en commentant les *Pandectes*, laissait aller ses pensées par delà le domaine de la jurisprudence, et terminait ainsi une digression sur les artistes tourangeaux, ses compatriotes : « Scatet enim celebris hæc ipsa nostra Turo omni artificum « excellentissimorum genere [2]. »

1. L'ancien hôtel de ville dans lequel ces peintures avaient été exécutées, a été démoli il y a quelques années : nous croyons que les peintures avaient disparu à une époque beaucoup plus reculée.

2. *Joannis Brecchœi Turoni jureconsulti ad titulum Pandectorum* DE VERBORUM SIGNIFICATIONE *commentarii.* Lugduni, 1556, in-fol., p. 410.

P. VIOLLET.

Au moment de mettre sous presse, nous apprenons que M. Grandmaison a trouvé un document daté de 1481, où figurent la veuve et les héritiers de Jehan Foucquet, peintre. Il faut donc renoncer à prolonger la carrière de cet artiste jusqu'en 1485.

(*Note du Directeur.*)

L'IMPRESSION ET LA RELIURE

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

JASON,

Bois du *Thorwaldsen*, par M. Eug. Plon.

Aux bons onguents les petits pots, s'est dit la Commission supérieure de classement lorsqu'il s'est agi de déterminer l'espace qu'occuperaient dans l'Exposition universelle de 1867 « les produits d'imprimerie et de librairie. » Ces *produits* forment la classe 6 dans le groupe II, matériel et applications des Arts libéraux. L'espace qui leur a été attribué est-il quatre fois plus grand que celui réservé à une batterie d'artillerie, nouveau système? J'en doute. En tous cas, il est visiblement moindre que celui concédé à une brasserie ou à un restaurant.

Je sens bien que cet argument manquerait de force, si on avait tiré de la place accordée tout le parti possible, car le ventre l'emporte de beaucoup en dimension sur le cerveau, sans que celui-ci s'en plaigne. Mais malheureusement la commission du Cercle de la librairie, à laquelle les exposants avaient délégué leurs pouvoirs, ne s'est pas longtemps fatigué la tête à chercher à tourner la difficulté. Elle s'est entendue avec un entrepreneur pour faire élever des cloisons et disposer quelques rayons vitrés. C'est très-simple, et cela a coûté fort cher : environ 115 fr. le mètre, je crois.

Mais cela est affaire aux exposants. Ce qui nous importe, à nous public et critique, c'est que nous ne pouvons ni ouvrir les quelques « produits » exposés par les imprimeurs et les libraires, ni feuilleter les séries de gravures, ni juger de la qualité des épreuves accrochées à trois mètres

de hauteur, ni au moins passer en revue un grand nombre de titres d'ouvrages, comme dans les bibliothèques à volets multiples et mobiles des Anglais. Aussi « le secteur » où l'on rencontre les produits français d'imprimerie et de librairie est-il des moins visités par la foule, par cette même foule qui entre et s'arrête si volontiers dans les magasins de MM. Mame et Hachette, dans l'avenue d'Iéna, parce qu'elle peut y apprendre quelque chose.

Cela est triste. Il est regrettable qu'on ait ainsi mesuré le terrain, l'air, la lumière, à ces livres d'où la pensée humaine jaillit en mille rayons qui portent pour noms : Progrès, Civilisation, Travail, Harmonie... Toute votre Exposition entière, si surprenante et si éloquente dans son ensemble, si féconde dans ses résultats généraux, c'est du livre de science, du livre d'art, du livre d'éducation populaire qu'elle est sortie. C'est dans ce livre que vous tenez fermé que votre ingénieur a appris les mathématiques transcendantales et qu'il en a conclu les courbes de votre palais de tôle ! C'est dans ces gravures dont vous lui disputez la vue que l'artiste s'est confirmé dans les lois du beau et qu'il a puisé le sentiment des restitutions archaïques intelligentes ! C'est par ce livre dont vous ne tolérez qu'une seule page ouverte que l'ouvrier a désappris les heures d'oisiveté et de rudesse !

Si quelque chose, dans l'Exposition universelle, devait échapper à l'implacable loi des secteurs et des zones, c'était l'Imprimerie. Il fallait, comme on aurait dû le faire aussi pour les Beaux-Arts, lui réserver une place à part, lui consacrer ou une construction ou une salle spéciale, recueillie, bien ornée, que les indifférents auraient traversée d'un pas rapide, mais où le penseur et l'homme d'étude de tous les pays aurait pu se recueillir, apprendre, travailler. J'imagine que tous les éditeurs et tous les libraires se seraient empressés de mettre à la disposition du public un exemplaire de chacun de leurs livres, et je suis certain que cette bibliothèque internationale aurait fait parler de la France dans tout l'univers. Chaque nation aurait pu avoir son casier, comme dans la zone des Beaux-Arts elle a sa salle. Ainsi, l'ordre établi n'aurait point été rompu, et l'on aurait encore pu constater rapidement la quantité, sinon la qualité de production intellectuelle de chaque peuple.

Rien n'était plus praticable que ce projet et mieux dans les vues de propagation intellectuelle qui triomphent aujourd'hui. Mais si cela devait être écarté comme entraînant une dérogation à l'ordre établi sur le plan, il y avait au moins un moyen de montrer aux peuples en quelle estime la France tient cet irrésistible levier de la pensée, l'Imprimerie : c'était de placer au cœur même de l'Exposition, dans ce pavillon consacré aux

Poids et Mesures, tout un matériel d'imprimerie fonctionnant. Celui par exemple de l'Imprimerie impériale avec les séries d'alphabets de tous les pays et de tous les temps. N'a-t-on pas fait ainsi pour la Machine? N'a-t-on pas multiplié les moyens de l'étudier dans ses moindres détails? N'a-t-on pas jugé que l'exposer sans la vapeur c'était montrer un corps sans âme? L'unité des poids et mesures est un fait intéressant en soi, mais surtout commercial. Cela doit amener plus de facilités dans les transactions, concourir à une plus rapide fusion des intérêts et conséquemment des races. Cela n'est qu'un fait isolé dans l'histoire de la civilisation et d'une bien moindre importance que la découverte et la diffusion de l'imprimerie. L'esprit se perd à fouiller cette nuit profonde qui précède Faust et Gutenberg. Que de ruines succèdent aux périodes de splendeurs de l'Inde, de l'Égypte, des mondes grec ou romain! Que de trésors de poésie, de connaissances mathématiques, d'observations, de renseignements historiques, confiés au manuscrit ou à la mémoire et engloutis dans l'oubli! Après la vulgarisation de la feuille de papier imprimée, la pensée sent comme un autre soleil se lever sur le monde pour l'éclairer d'une immortelle lumière et y faire fructifier mille germes nouveaux.

C'est à la France qu'appartenait cette initiative de la glorificati onde l'Imprimerie, car c'est évidemment elle qui aujourd'hui la cultive avec le soin le plus soutenu et le plus délicat. Je ne sais si c'est en France que l'on imprime le plus, mais c'est incontestablement en France que l'on imprime le mieux, et cela dans tous les genres. C'est à ces qualités extérieures du livre que nous allons nous attacher dans la revue sommaire que nous allons faire de la typographie universelle. Nous ne serons point censé avoir lu le livre dont nous allons entretenir nos lecteurs. Nous nous arrêterons au papier qui le compose, au titre qui l'ouvre, aux caractères qui lui donnent la vie, aux bois, aux gravures, aux photographies, aux têtes de chapitres et aux fleurons qui l'ornent, aux marges qui en encadrent la page, à la reliure ou au cartonnage qui en sont le vêtement. Et surtout si nous manquions à ce programme, s'il nous arrivait, quoique heurté par la foule et assourdi par le ronflement des machines, de nous arrêter à un sonnet ou à une eau-forte, nous prions instamment le lecteur bénévole de nous tirer par la manche et de nous rappeler à notre devoir.

La première maison qui s'offre à nous et qui a tous les droits à nous arrêter, c'est la maison Alfred Mame et fils, de Tours. Nous avons ici même, et il y a quelques années, résumé en quelques pages l'histoire de cette maison dont un grand prix d'honneur de dix mille francs vient de

constater les hauts mérites[1]. Elle fut fondée dans les dernières années du XVIIIe siècle, par M. Amand Mame, et resta toujours dans la même famille qui se transmettait, avec un matériel de plus en plus considérable et de plus en plus parfait, les principes les plus sévères de l'honneur professionnel. C'est assurément chez les éditeurs de la *Touraine* qu'on fait les livres de luxe avec le plus de plaisir et de générosité.

Aujourd'hui, c'est une des maisons les plus considérables du monde, non pas seulement parce qu'elle fabrique annuellement plus de cinq millions de volumes, depuis celui qui se vend trente-cinq centimes tout relié en veau plein, jusqu'à celui qui se vend cent francs cartonné, mais parce que la feuille de papier qui en sort imprimée, illustrée, dorée sur tranche, reliée, y est entrée à l'état de chiffon. Ce n'est point le fait commercial qui me préoccupe. Je veux ignorer si, de cette concentration de forces ordinairement éparses, le public ne bénéficie pas dans une proportion singulière. J'y vois surtout la reconstitution de l'antique imprimerie.

L'éditeur moderne ou, pour parler plus juste, le libraire, est venu « changer tout cela. » C'est à l'imprimeur qu'appartient de connaître la qualité du papier et celle de l'encre, le choix des caractères bien dessinés, bien gravés, bien fondus, la surveillance du tirage, la direction des mille circonstances qui donnent naissance à un livre soigné ou imparfait. C'est lui qui est responsable du plus ou moins de soin accordé à la correction, qui est juge du plus ou moins de temps qu'exige la parfaite composition d'un volume. Cela est plus facile en province qu'à Paris, où abondent les commandes fiévreuses, les travaux rapides; cela est surtout facile dans un établissement comme la maison Mame, qui n'accepte point de travaux de l'extérieur : c'est ce qui lui permet d'exécuter des livres irréprochables au point de vue de la bibliophilie, comme les *Publications de la Société des bibliophiles de Touraine*, les *Jardins*, les *Caractères de La Bruyère*, et ces milliers de petits livres d'éducation ou de religion livrés au commerce à 0.25 centimes l'exemplaire, avec des bois, dessinés et gravés dans la maison même. Les travaux purement typographiques sont sous la direction d'un typographe attentif et soigneux, M. Henri Fournier, celui-là même qui a fondé la belle imprimerie de M. Jules Claye.

Il y a quelques années, la maison Mame a exécuté un *Missale romanum* grand in-folio, dont les tirages en rouge, distribués à profusion dans le texte, ne laissent rien à désirer pour la netteté et la qualité du ton.

1. Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du mois de mars 1866, un article qui a pour titre la *Sainte Bible, éditée par la maison Mame, de Tours.*

Une *Vie des Saints*, de prix très-humble, est ornée d'une infinité de bois gravés à Tours, sous la direction de M. John Quartley, par de jeunes élèves, d'après les dessins de M. Rahoult de Grenoble. L'impression des tailles-douces est confiée à M. Berthiault. L'atelier de reliure est de premier ordre. Nous aurons prochainement à revenir sur les *Caractères de La Bruyère*, ornés, par M. V. Foulquier, de délicates eaux-fortes rapportées dans le texte. Nous avons déjà parlé des magnifiques ornements de grand style que M. H. Giacomelli avait semés dans les pages de la Bible et qui concoururent si puissamment au succès de ce livre.

Le livre des *Jardins* est du même format que cette Bible, et le choix même du sujet indique que plusieurs artistes ont dû être appelés à y concourir. Nous ne pouvons nous y arrêter aussi longtemps que s'il formait l'objet d'un article spécial, mais nous en signalerons la supériorité typographique. M. Français nous promène dans ces jardins de Rome qu'il connaît si bien, M. Daubigny dans ces environs de Paris qu'il parcourt en poëte familier. Les eaux-fortes de Seymour Haden ont servi pour traduire le charme tout particulier de la nature anglaise. M. V. Foulquier, dessinateur habile et juste, a peint, dans la propriété des *Touches*, un des parcs les plus feuillus et les mieux entretenus de la Touraine. M. Giacomelli s'est chargé des têtes de chapitres et des culs-de-lampe. J'indique au vol, supposant que ce livre est déjà sur la table de mon lecteur et qu'il a rendu justice aux graveurs Rouget, Piaud, Boetzel, Laplante, etc. Les seuls reproches que je lui adresse, c'est un papier trop lissé, trop satiné, et un cartonnage sans style.

La maison Mame a obtenu, outre le grand prix d'honneur, une récompense pour ses reliures. Cette médaille a été très-justement appliquée à la personne qui dirige l'atelier; mais nous sommes surpris que le jury n'en ait point accordé à celui qui dessine ces reliures. Il y a deux choses à distinguer et à joindre dans une reliure, et ici l'une et l'autre sont tout aussi recommandables : il y a la bonne confection de l'habit, c'est-à-dire le pliage, l'assemblage parfait des feuillets, la couture, les nerfs, la netteté du profil des plats, le brillant et la qualité de la dorure des tranches et de la gouttière, la souplesse du dos, la délicatesse des dentelles et des méandres de l'ornementation, le choix des tons de la mosaïque en cuir, la solidité des gardes; il faut qu'un livre relié soit élégant et robuste. Mais il faut aussi qu'il soit, selon le sujet, grave, pompeux, gracieux, et c'est là qu'éclate le goût du dessinateur. M. H. Giacomelli est au premier rang : personne ne sait comme lui inventer d'ingénieux symboles, enlacer la grappe et l'épi mystiques, faire palpiter les ailes de l'oiseau, rayonner la palme glorieuse. Surtout il n'emprunte rien aux an-

MORFONTAINE.

ciens : son style est à lui et de notre temps. Si M. H. Giacomelli a été dans les « oubliés », il n'est point dans les « dédaignés », et l'estime des délicats doit le consoler de l'étourderie des jurys.

Le genre de livres de luxe mis à la mode dans ces derniers temps par des éditeurs fascinés par la fécondité de M. Doré ne me semble point appelé à vivre longtemps. Ils absorbent des mises de capitaux considérables et sont d'un prix trop élevé pour que le public ne s'en fatigue point. Ce ne sont point des bibliothèques qu'ils exigent, ce sont des buffets d'orgue. A l'acheteur des *Fables de La Fontaine*, MM. Hachette doivent livrer un lutrin en chêne. Que c'est bien là le livre d'une époque, et qu'il en montre au vif les côtés vaniteux et superficiels! Pour qui ces *Fables?* Confierez-vous volontiers à votre enfant — cet âge est sans pitié pour les livres comme pour le reste — un volume d'un prix aussi élevé? Un nabab qui a un esclave pour porter cet ouvrage, un second pour le lui tenir ouvert, un troisième pour lui en tourner les feuillets, peut seul espérer aller rêver dans la solitude avec un tel La Fontaine. Le livre n'est donc plus cet ami familier que nous prenions sous le bras; c'est un parvenu qui nous impose de ne converser avec lui qu'à ses heures. Quant aux images, à ces images qui ne sont plus des bois et ne seront jamais des burins savants et encore moins de vives eaux-fortes, je n'en veux rien dire : elles sont jugées.

C'est à MM. Hachette que ce discours s'adresse, parce que, plus qu'aucun autre libraire, ils nous ont fait sentir la tyrannie du capitaliste. En pesant sur le goût d'un public qui s'arrête à la tranche, ils ont, sinon créé, au moins répandu ce genre d'édition de commis voyageur qui fait l'article pour les cartonnages et les gaufrures. Le lecteur sait bien à quels livres je fais allusion. Quant aux classiques, aux livres d'enseignement édités ou mis en vente par cette maison, qui n'eût peut-être point dû sortir de cette spécialité, je leur garde tous mes respects. Je n'oublie pas que de chez MM. Hachette sort par fascicules l'encyclopédique dictionnaire de M. Littré.

C'est chez M. Jules Claye que la maison Hachette fait imprimer les *Saints Évangiles*, pour lesquels MM. Bracquemond, Flameng, Edmond Hédouin, etc., gravent à l'eau-forte les dessins de M. Bida. C'est M. Gaucherel qui traduit de sa pointe la plus vaillante, et en ajoutant du style aux originaux, les ornements assez péniblement composés par M. Rossigneux. Sans préjuger d'un ensemble qui est sous la direction artiste d'un peintre-graveur, M. Edmond Hédouin, on peut dès aujourd'hui féliciter M. Jules Claye des pages d'essai qui sont sorties de ses presses. Les caractères sont superbes, bien espacés, bien lisibles; l'encre est d'un noir

doux et ferme. Le tirage est d'une égalité remarquable. Nous n'apprenons point à nos lecteurs que l'imprimerie Jules Claye a obtenu une médaille d'or. Le soin que M. Claye apporte au tirage de la *Gazette* dit chaque mois à nos abonnés la justice de cette récompense. C'est à lui que nous devons ces magnifiques impressions des œuvres de Victor Hugo, la *Légende des siècles*, les *Chansons des rues et des bois*, le *Shakespeare*, qui forment les plus purs in-8° de la bibliothèque contemporaine; mais là encore, bien que tirés à quinze ou vingt mille, ce sont des livres, et l'on a quelques semaines ou quelques jours pour se reconnaître; tandis que pour notre *Gazette* il n'y a parfois que quelques heures pour composer une feuille, la relire, la corriger, faire le découpage et la mise en train des bois. Voilà où l'on reconnaît un personnel bien actif, bien trié, dévoué à son chef, soucieux de l'honneur d'une maison et du suffrage des gens de goût. Pour inspirer et diriger tous ces dévouements, il ne suffit point d'être un homme honorable et juste, affable et ferme, il faut encore être un typographe qui a fait ses classes, savoir, selon l'énergique expression des gens du peuple, « donner de la besogne toute mâchée, » ne se point relâcher un seul instant de la surveillance de l'ensemble et des détails, et pouvoir combiner avec le client qui apporte sa copie les conditions définitives de revient et d'aspect du livre désiré.

Nous signalerons dans la vitrine de M. Jules Claye, et comme type de publication réunissant toutes les garanties de perfection, quoique tirée à assez grand nombre, le magnifique ouvrage de M. Édouard Lièvre : les *Collections célèbres d'Œuvres d'art*. Le premier volume est achevé. Dans le second volume qui est en cours de publication, quelques perfectionnements ont été apportés, par M. E. Lièvre de concert avec M. J. Claye, dans le tirage en encres rouge et noire, en tête des descriptions, et dans le ton des encres qui diversifient les lettres ornées. L'*Histoire des faïences patriotiques*, par M. Champfleury, l'*Émail des peintres*, par M. Claudius Popelin, sortent aussi des presses de la rue Saint-Benoît, ainsi que l'*Œuvre gravé à l'eau-forte de Fr. Seymour Haden*, que nous n'oserions rappeler si la typographie n'en avait été citée par M. Paul de Saint-Victor et par les journaux anglais comme un véritable chef-d'œuvre.

L'établissement de M. Henri Plon se rapproche de celui de MM. Mame en ce qu'il réunit trois branches malheureusement distinctes aujourd'hui, l'imprimerie, la librairie et la fonderie de caractères. Notre vocabulaire de louanges commençant déjà à s'épuiser, nous certifierons simplement que les envois de M. H. Plon sont des meilleurs : M. Plon a exposé entre autres ce *Voyage en Lorraine*, qui renferme une si précieuse eau-forte de

M. Jules Jacquemart, d'après M. Meissonier; le *Goya*, de M. Charles Yriarte; les *Causeries d'un curieux*, de M. Feuillet de Conches; la *Diplomatie vénitienne*, de M. Armand Baschet; le *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, de M. A. Jal; enfin *Thorwaldsen, sa vie et son œuvre*, par

LA NUIT.

Bois du *Thorwaldsen*, par M. Eug. Plon.

M. Eugène Plon. C'est à ce livre, dont les documents piquants et bien présentés seraient si dignes de nous arrêter, que nous empruntons quelques bois, dessinés par M. E. Gaillard et gravés par M. Carbonneau. Ils accompagnent cet article; cela nous dispenserait de les louer, d'insister sur la justesse du dessin, la simplicité de la lumière et de l'ombre, le

LES AGES DE L'AMOUR.

Bois du *Thorwaldsen*, par M. Eug. Plon.

respect du caractère de l'œuvre du sculpteur danois, si nous n'avions à constater combien ils ornent véritablement le livre, agrémentant la page sans la faire chuter à droite ou à gauche, s'associant par la valeur discrète des blancs et des noirs à la disposition typographique. C'est à

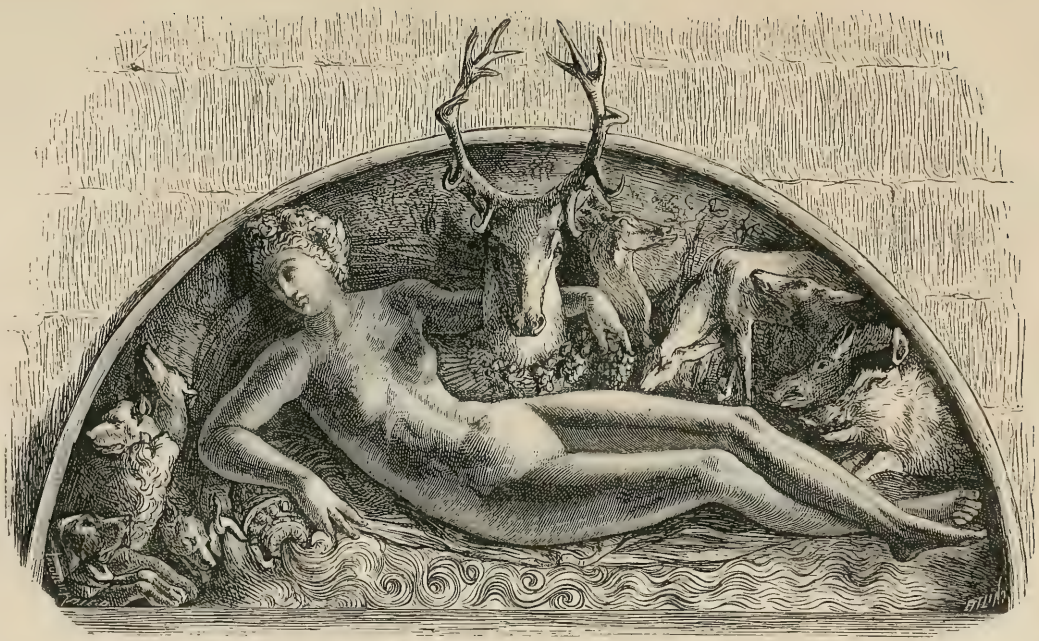
nos yeux, et de bien loin, le livre le mieux « illustré » de cette exposition. Nous pensons fermement que c'est à cette méthode sobre qu'il faut en revenir. Les deux gravures au burin de M. E. Gaillard, d'après une Vénus et un Mercure de Thorwaldsen, sont des chefs-d'œuvre de délicatesse et de style. Leur ton doux, leur modelé délicat, s'accordent harmonieusement avec la valeur colorée des pages de texte.

Quelques tentatives que l'on ait faites pour introduire dans les livres des photographies ou des lithographies, il a toujours fallu en revenir au bois simplement traité, au burin pas trop chargé de travaux et à l'eau-forte. Au premier rang de ces aquafortistes s'est placé notre cher collaborateur L. Flameng. On n'oublie pas les merveilles qu'il a faites pour la *Gazette* d'après Ingres, ou Rembrandt, ou Delacroix. Il est intéressant aussi à suivre dans le livre qu'il illustre de compositions de son cru. Chacun des volumes qu'il a publiés chez l'éditeur Paul Ducrocq a été en progrès sur le précédent : *le Christophe Colomb* valait mieux que *le Sabot de Noël*, et la *Jeanne d'Arc* vaut mieux encore que le *Christophe Colomb*. Ses eaux-fortes — succès bien rare pour un artiste ou un auteur français — vont être prochainement publiées en Angleterre. Un bois extrait de ces *Chefs-d'œuvre des arts industriels* qui sont signés d'un nom qui nous interdit la camaraderie comme la malveillance, montre au moins que l'éditeur de M. Ph. Burty, M. Paul Ducrocq, n'avait rien négligé pour que son livre fût bien accueilli des gens du monde et des amateurs indulgents.

La maison Renouard est trop familière dans notre maison pour que nous fassions des cérémonies pour la présenter. Son *Histoire des Peintres de toutes les écoles*, est un des monuments de l'édition contemporaine, de même que la *Grammaire des arts du dessin* est un des monuments de l'esthétique moderne. *Pax in terrâ editoribus bonæ voluntatis !* Puisse la maison Renouard trouver autant d'avantages à publier ce livre que les lecteurs de la *Gazette* ont pris d'intérêt à en suivre l'éclosion !

L'imprimerie impériale occupe — c'est de toute justice — une place d'honneur : ce sont de ces établissements d'État qui ne produisent qu'à grands frais, mais avec une perfection absolue. Aujourd'hui que presque tout le monde fait très-bien, ses impressions ne brillent point d'un éclat vainqueur, mais elles sont pures et saines. Surtout il faut citer et applaudir ces collections d'alphabets de tous les peuples, de l'Orient, du nouveau monde, des pays même qui n'ont qu'une écriture rudimentaire et se souvenir que l'État les met libéralement à la disposition des travailleurs.

Puisque nous en sommes aux imprimeries nationales, citons, dans les envois de l'imprimerie de Vienne, un charmant exemplaire des œuvres du poëte Saadi. C'est à vous donner l'envie d'apprendre, sans désempa-



DIANE DE BENVENUTO CELLINI.

Bois des *Chefs-d'œuvre des arts industriels*, par M. Ph. Burty.

rer, le persan, l'indien, l'arabe. — L'imprimerie royale du Portugal avait obtenu une médaille de première classe, à Londres, en 1862; ses envois sont extrêmement remarquables, entre autres des *rituels*, avec impressions en rouge et en noir. — C'est presque parmi les établissements nationaux qu'il faut classer l'imprimerie des Didot. Ils n'ont jamais failli à leur mission, et leurs classiques sont dignes de ceux de leurs pères.

Revenons en France. Saluons les parfaites chromo-lithographies de M. Léon Curmer. Nous pouvons même feuilleter, quitte à recevoir quelques bourrades des passants ou des fauteuils roulants, ces livres somptueux, véritables tirages à dix mille épreuves de manuscrits qui dorment dans les Musées, les Bibliothèques ou les Cabinets : *les Heures d'Anne de Bretagne*, *les Évangiles*, *l'Œuvre de Jehan Foucquet*. Seul, parmi les libraires-éditeurs français, M. L. Curmer a eu l'heureuse pensée d'ouvrir sa vitrine au public en ne maintenant le volume que par une chaînette traversant le dos dans le sens de la longueur. Le succès qui l'accueille est bien fait pour le récompenser de ses soins, et on peut dire que ses œuvres parlent d'elles-mêmes au public.

La maison Morel a obtenu une médaille d'or. C'est la seule maison qui édite aujourd'hui des ouvrages d'art sérieux. C'est là qu'a paru cet hiver *l'Histoire des arts industriels* de M. Jules Labarte; c'est là que se publie ce *Dictionnaire raisonné d'architecture*, pour lequel M. Viollet-le-Duc dessine des bois si parfaits et rédige un texte si piquant et si érudit. C'est là encore qu'a paru *l'Art pour tous*, dont les premiers volumes, publiés sous la direction de M. Reber, offraient un intérêt si soutenu et si varié. La maison Morel est digne de toutes les sympathies des écrivains et des artistes, car elle leur fournit de bon froment pour fabriquer leur pain quotidien.

Avant de quitter Paris et la France, poussons jusqu'à la vitrine de M. D. Jouaust. C'est l'imprimeur ordinaire de l'Académie des bibliophiles et celui d'un homme d'un goût exercé, M. P. Jannet, l'ancien éditeur de la bibliothèque elzévirienne. M. D. Jouaust s'est fait lui-même éditeur. En compagnie de M. L. Lacour — un érudit qui tient ferme pour les priviléges de l'histoire — il a publié un *Régnier* que je regarde comme le chef-d'œuvre des livres modernes tirés à petit nombre. La qualité du papier qui n'est ni cassant, ni ridiculement teinté en jaune chamois, comme celui des Perrin de Lyon; l'élégance des caractères, la pureté des ornements, lettres ornées, têtes de chapitres ou fleurons, spécialement dessinés et gravés dans le goût du XVIe siècle français par M. Léon Lemaire, le format et l'épaisseur du livre qui répondent bien à la force de la lettre choisie, tout concourt à en faire un de ces livres qui vous attirent.

DESSIN DE LÉONARD DE VINCI.

Bois de l'*Histoire des Peintres*, par M. Charles Blanc.

comme une personne avenante et polie, avant même qu'elle ait ouvert la bouche. Le voilà donc retrouvé ce format qu'affectionnait le siècle qui a eu tous les raffinements pour les choses de la pensée, le XVIIIe siècle! Et aussi ces jolis caractères elzéviriens qui se penchent et se poursuivent comme les flots pressés d'un ruisselet qui court sur un sable blanc! Voilà qui est destiné à faire renaître le goût sincère de la bibliophilie et à soulever l'indignation contre ces bibliomanes ayant sans cesse au bec les grands noms d'imprimeurs dont il n'ont jamais ouvert un volume. A l'aide des éléments modernes, on n'a pas fait mieux que ce *Régnier*.

L'imprimerie Jouaust excelle aux tirages de luxe, sur papier de choix, à petit nombre. Ces tirages exigent des soins infinis selon la nature du papier. Il faut une surveillance de tous les instants. Pendant l'été, lorsque l'on imprime les titres en rouge autrement qu'au rouleau à bras, à chaque heure l'encre change de fluidité. Chaque papier exige un traitement spécial. « Le papier *Whatman*, d'une pâte fine, serrée, transparente, se distingue par sa blancheur éclatante qui n'est le résultat d'aucun procédé chimique et qui n'est due qu'à la belle qualité de la matière employée pour sa fabrication. Le papier *de Chine*, dans lequel l'encre pénètre plus facilement, donne une impression d'une couleur plus douce et plus uniforme; il est surtout précieux pour le tirage des livres à fleurons. Le *parchemin* et le *vélin* sont au contraire très-rebelles au contact de l'encre, et demandent à être traités avec beaucoup de soin et de précaution. » Pour ma part, je possède un des rares exemplaires sur chine de la traduction de *l'Iliade*, par M. Leconte de Lisle : il me cause, rien qu'à le feuilleter, d'inexprimables jouissances. Un exemplaire sur vergé de l'édition originale de *l'Amour médecin*, réédité par M. L. Lacour en *fac-simile* complet, est aussi un vrai régal de bibliophile.

L'écueil de ces publications à petit nombre, c'est le prix relativement élevé. Nous sommes habitués en France à payer les volumes à un prix si bas que nous ne pouvons guère nous montrer difficiles. C'est pour réagir contre cet abaissement du goût public que M. P. Jannet a entrepris sa *Nouvelle Collection*. Il arrive à cet extrême bon marché de volumes in-12 à 2 fr., sur bon papier ordinaire, et à 5 fr. sur papier vergé; encore ceux-ci sont-ils enfermés dans une boîte imitant la reliure et permettant d'attendre le complément de la publication sans que le dos des volumes ou la couverture ait eu à souffrir de la lumière ou de la poussière. Les publications de l'Académie des bibliophiles, que nous avons signalées dans la *Chronique* à mesure de leur apparition, sont conçues dans ce même ordre d'idées de réaction contre la production banale et la publication à petit nombre de documents rares ou inédits.

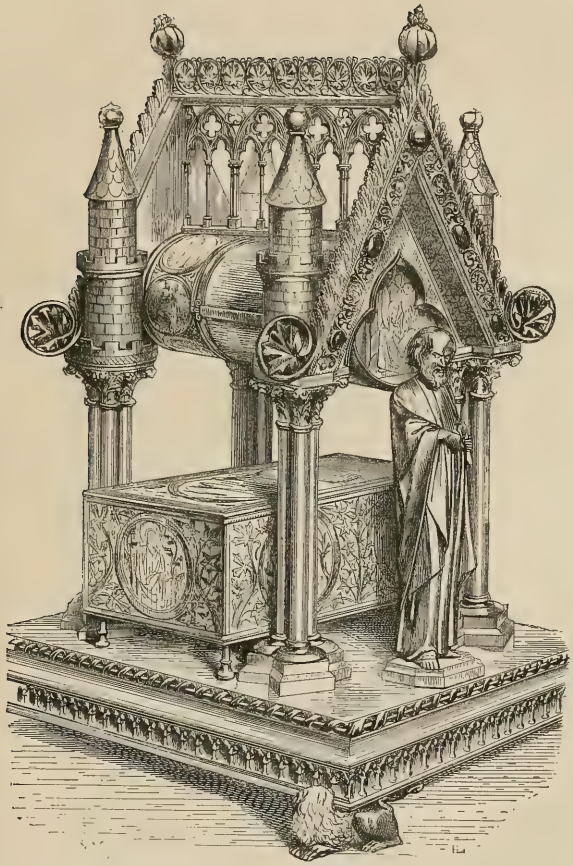
L'AMOUR DÉCOUVERT, PAR BAUDOIN.

Bois de l'*Histoire des Peintres*, par M. Charles Blanc.

MM. D. Rahoult et E. Dardelet, de Grenoble, ont exposé ce livre si curieux, qu'ils ont, le premier, orné de dessins, le second, gravé et édité : le *Grenoblou malherou*, par Blanc dit la Goutte. C'est une poésie du XVIIIe siècle en patois du Dauphiné, une épopée railleuse et pathétique, spirituelle et naïve, pittoresque et vivante, comme le génie gaulois en a seul écrit. C'est, au triple titre de la composition, de la gravure et de la typographie, un des livres les plus rares qu'ait produits la province. M. Rahoult, dont nous ne connaissons qu'une *Vie des saints* publiée par Alfred Mame et fils, est un artiste très-original, dont nous tenterons quelque jour d'expliquer plus au long l'âpre et spécial talent.

Nous en avons fini, — en nous en tenant aux envois caractéristiques, — avec Paris et la France. Les étrangers ne nous tiendront point aussi longtemps. Leurs envois sont peu nombreux. Ils démontrent généralement la supériorité de la France dans les éditions courantes de grand luxe ou dans les tirages de choix. Les livres anglais font seuls exception. J'aime, pour ma part, le format plus carré, moins allongé en hauteur, qu'ils adoptent. C'était la dimension du livre au XVIIIe siècle. Mais, en général, leurs livres coûtent plus cher que les nôtres : les volumes de luxe, imprimés sur beau papier, format grand in-8, cartonnés, avec toile gaufrée, se vendent ordinairement une guinée. En somme, ce cartonnage ne vaut pas nos demi-reliures, qui ne coûtent guère plus de 3 fr., avec dos à fers, chez les meilleurs relieurs.

Ce que les Anglais entendent à merveille, ce sont les journaux illustrés. Ils ont des dessinateurs et surtout des graveurs d'une habileté incroyable. C'est vif, coloré, mordant comme des eaux-fortes, et bien plus facile à imprimer que nos bois chargés de travaux. Leech a versé dans le *Punch* des trésors d'humour et de pittoresque. J'ai sous les yeux un album formé d'une série de vingt-cinq bois dessinés par Frédéric Walker et gravés par Swain, pour une publication à bas prix qui se nomme le *The Cornhill Magazine*. On ne peut rien désirer de plus franc, de plus sincère, de mieux observé. Voilà de l'art bien autrement populaire que celui qui court nos rues et qui trône même dans de gros livres à 100 fr.! L'école des vignettistes anglais compte un homme d'un grand mérite, John Gilbert. C'est un producteur infatigable, qui sait sur le bout du doigt les costumes de toutes les époques et le style de tous les maîtres, et qui retrempe constamment ses forces dans l'étude directe de la nature. Les Anglais excellent à savoir terminer un dessin en vignette, c'est-à-dire à faire passer par des successions de gris et de traits légers jusqu'au blanc du papier l'œil qui s'est arrêté sur la composition, indiquée elle-



RELIQUAIRE DU TRÉSOR DE REIMS (XVIIe siècle).

Bois du *Dictionnaire du Mobilier français*, par M. Viollet-le-Duc.

même par de larges repos de lumière et d'ombre. Peu d'artistes en France, excepté M. Edmond Morin, savent terminer agréablement une composition et faire que cette composition elle-même n'absorbe pas trop l'attention.

Une société, j'ignore laquelle, a exposé dans des bibliothèques à vantaux multiples et sur les cloisons une collection très-curieuse de journaux de toutes nuances et de tous formats, et des « spécimens de la littérature périodique du Royaume-Uni publiée en 1866 ». Ce sont des livres de religion, d'enseignement, de poésie, d'histoire, des recueils de lois, des séries de classiques. Il y a de remarquable, parmi les reliures, une Bible énorme qui appartient au duc de Galles.

Dans les Pays-Bas, on remarque un envoi de caractères javanais, par Joh. Enschedé de Harlem. Quelques personnes à Paris parlent ou entendent « le javanais », mais ce n'est pas celui-là; il est plus gai. — Les livres imprimés par Brille, à Leyde, ne soutiennent pas la vieille et légitime réputation des Elzéviers : les caractères en sont trop espacés, ce qui provoque la fatigue du regard.

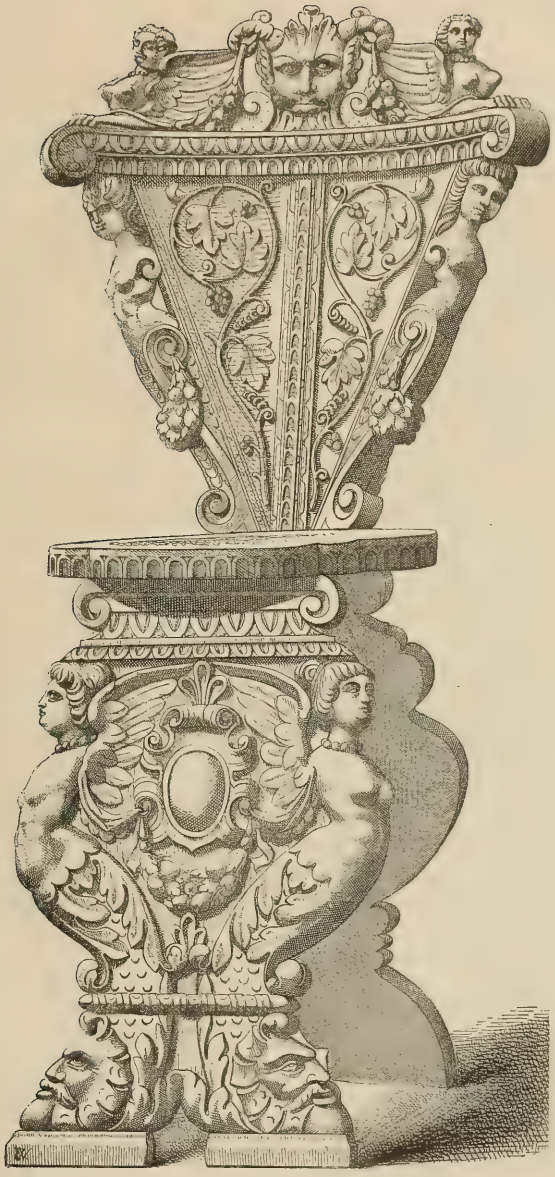
Les reliures de Schavye, de Bruxelles, me semblent excellentes, quoique l'on n'apprécie bien une reliure qu'à l'user. Les dos des in-8° sont carrés et vraisemblablement souples, ce qui est l'idéal du livre bien relié, du moins pour l'étude. Le plat des *Lettres initiales historiques* est semé de fers très-fins et nettement frappés. Il y a aussi de beaux veaux pleins, à nerfs saillants.

Nous avons remarqué avec peine que les éditeurs de la « Prusse et des États de l'Allemagne du Nord » s'obstinaient, avec un entêtement tout germanique, à « illustrer » leurs livres avec des lithographies à plusieurs tons. Rien n'alourdit le texte comme ce voisinage pâteux de la lettre et de l'encre lithographique sur papier teinté.

En Espagne, à Barcelone, un grand *Don Quichotte*, certainement inférieur à celui de M. Doré. En Portugal, déjà cité pour l'Impensa nacional, le *Judeo errante*, par M. E. Sue et — ce titre me semble fallacieux — *Os mysterios de Paris*, par M. Vidocq, en neuf volumes.

La Russie n'a rien de frappant. La Grèce imprime sur des papiers tout à fait misérables, à peine supérieurs à ceux de nos journaux à un sou. J'ai vu en Italie un *Discorso sopra Dante Alighieri*, imprimé sur feuilles de bois. Pourquoi cette plaisanterie? Ces feuilles sont-elles sciées sur un tronc de laurier?

Presque nulle part des reliures. Presque partout de la papeterie, des carnets, des grands-livres pour caisse et des registres monumentaux. Seul ou à peu près, après ce que nous avons dit de la maison Mame,



ESCABEAU DU XVIe SIÈCLE.

Bois de l'*Art pour tous*, édité par M. Morel.

M. Gruel Engelman a exposé une série de livres soigneusement habillés en vélin blanc, en parchemin avec filets d'or, en veau plein, en levant, etc. — Si nous cherchons bien, nous trouverons encore sur les rayons de la bibliothèque de l'*Union centrale* quelques reliures de R. Petit, avec des émaux de Claudius Popelin, pris et encadrés dans les plats. Rien n'est plus aristocratique, plus rare que ces livres ainsi blasonnés. Ce sont comme des joyaux semés dans un écrin, et il semble qu'on ne doive les ouvrir que sur un tapis de Smyrne ou une étoffe de l'Inde. Les paillons étincellent comme des pierres précieuses, et le style sévère des personnages répond bien à la hautaine difficulté du procédé. L'émail n'est point fait pour éterniser des mines de poupées et des grâces de boudoir, quoique les jurys préfèrent celles-ci et que les honneurs pleuvent sur ceux qui les cultivent.

Grâce au peu d'espace et au mauvais emménagement des « produits d'imprimerie et de librairie », au peu d'empressement des imprimeurs et des éditeurs de l'étranger et de la province, il nous est difficile, impossible même, de tirer des conclusions bien hautes de nos études à l'Exposition universelle. C'est à nos souvenirs, à nos notes passées, qu'il nous faut faire appel, par exemple pour affirmer la supériorité des publications illustrées de l'Angleterre sur les nôtres. Elles sont mieux conçues, mieux gravées, mieux tirées. Nos éditeurs français sont dans une période de recherches qui n'est point favorable à l'art; ils cherchent à substituer « le procédé » au graveur, à obtenir un cliché en relief d'un dessin fourni par l'artiste. On n'a encore rien obtenu de définitif; cependant l'art du graveur sur bois menace d'être remplacé par l'électrotypie, comme celui du graveur sur métal ou du lithographe par la photographie. En revanche l'art de clicher, c'est-à-dire de prendre une empreinte d'une composition typographique et de s'en servir pour imprimer, est poussé à ses dernières limites dans les imprimeries de livres et de journaux.

Parmi nos imprimeurs français on ne peut guère, sans injustice, en citer en tête des autres, tant ils font tous bien lorsqu'on leur en fournit les moyens, c'est-à-dire l'argent et le temps. Jamais on n'a imprimé des plaquettes plus élégantes, plus irréprochables. Mais surtout, c'est là le point capital, jamais on n'a tiré plus rapidement et à aussi grand nombre avec une pareille perfection. J'admire et je recherche les livres anciens, ceux de Venise, ceux de Lyon, ceux de Paris, du XVIe siècle à la fin du XVIIIe; mais je les range parmi ces objets d'art que l'ancienne constitution de la société réservait au petit nombre qui composait alors les

aristocraties. Aujourd'hui, c'est pour tous qu'il faut que tout soit fait, bien fait, rapidement fait

Quel problème! Tout le monde veut lire, tout le monde doit lire! C'est une loi aussi irrésistible que celle du développement de l'individu. Mais après la jouissance de lire un bon livre, la plus grande qui soit, c'est de s'attacher à ce livre lui-même et de lui conserver l'affection que l'on garde à un premier confident. Il faut donc nous montrer reconnaissants envers ces bons imprimeurs, qui nous donnent des livres robustes et aimables, et envers ces relieurs, qui les habillent à notre gré. Ce n'est encore là le luxe que du petit groupe des bibliophiles. C'est à la France qu'il appartient de faire qu'il devienne un besoin pour la masse comme le besoin de se montrer intelligent et instruit.

PHILIPPE BURTY.

CUL-DE-LAMPE.

Tiré des *Jardins*, édités par M. Mame.

LES BEAUX-ARTS

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

V.

ALLEMAGNE.

Oublions, en entrant en Allemagne, nos préoccupations habituelles. Les qualités de dessin et de couleur, les prestiges d'une exécution savante, la vérité du clair-obscur, le relief accentué des formes, le sentiment de la vie individuelle ou typique, ce ne sont pas-là sans doute des mérites que l'école allemande néglige de parti pris; mais elle a mis ailleurs son idéal, elle fait passer avant tout les spéculations de l'intelligence, et, comme le disent ses apologistes, elle exprime ce qu'il y a de meilleur dans l'homme, la pensée. A en croire ces beaux discoureurs, la palette est matérialiste, le pinceau a des instincts grossiers. Comment, avec ces pauvres instruments, avec cette boue plus ou moins épaisse qu'on appelle la couleur, exprimer l'idée subtile et fixer sur un morceau de toile cette chose légère par excellence, l'âme humaine, dans son essor et dans son rêve? C'est pourquoi, continuent les Allemands, notre spiritualisme fait peu de cas de tous vos moyens vulgaires; nous ne cherchons pas les belles formes, parce que nous ne sommes pas des païens; nous ne cherchons ni la couleur ni la lumière, parce que nous ne nous arrêtons point aux surfaces; nous allons plus au

fond; nous sommes de mauvais peintres, parce que nous sommes les peintres de l'esprit.

L'histoire a répondu aux théories de ces mystiques. Elle démontre que, dans tous les temps, les artistes qui ont le mieux exprimé les douleurs, les tendresses de l'âme, ses effusions religieuses, ce sont ceux qui ont su mettre au service de leur sentiment les moyens les plus puissants, les procédés les plus décisifs. Le XVe siècle n'a pas craint de se compromettre dans les choses de la matière en se servant du dessin comme d'une écriture précise, accentuée, profonde, en demandant à la couleur de devenir un langage; les Van Eyck, Memling, Rogier Van der Weyden, Botticelli, Ghirlandajo, Signorelli et Mantegna lui-même, n'ont pas cru se déshonorer en faisant appel à toutes les ressources que l'art du peintre peut mettre à la disposition de la pensée ou de l'émotion. Le XVIe siècle a raisonné de même. Michel-Ange et Léonard professaient cette théorie, que, pour faire exprimer un sentiment à une forme, il est indispensable de la modeler; et, plus tard, celui qui devait parvenir à traduire l'intraduisible, Rembrandt, a jugé que, pour mettre le spectateur de moitié dans sa rêverie, le peintre devait ajouter à la vérité des attitudes, à la justesse de la mimique, le mystérieux effet de la lumière, et c'est avec du noir et du blanc qu'il est parvenu à montrer l'intérieur de l'âme, ce qu'on ne voit pas.

Et remarquez que lorsque les Allemands modernes essayent de se faire un mérite de leur impuissance pittoresque ou graphique, ils mentent à leur propre tradition. Albert Durer aurait été désolé qu'on le prît pour un mauvais peintre; Lucas Cranach, Holbein (et celui-là, j'espère, a vu clair dans l'âme humaine), ne rougissaient pas de savoir leur métier. Ces grands hommes n'avaient d'ailleurs aucune prétention philosophique: ils croyaient seulement que la vie mérite d'être racontée, et que, pour l'exprimer dans son mystère intime, un peu de dessin est nécessaire, et même un peu de couleur. Nous partageons ces préjugés; aussi avons-nous hâte de voir à l'œuvre les penseurs qui, de l'autre côté du Rhin, font si bon marché des moyens matériels. Sans vouloir nous brouiller avec la géographie et avec la politique, nous demandons la permission de réunir dans notre étude les Prussiens, les Bavarois, les Autrichiens, en un mot tous ceux qui sont plus ou moins Allemands. Il y a sans doute des différences entre les membres de la grande famille germanique; mais elles sont peu appréciables à l'Exposition, et le jugement, nécessairement incomplet, que nous devons formuler aujourd'hui ne saurait avoir pour base que les œuvres réunies au Champ de Mars.

Les expositions universelles de Paris et de Londres n'ont pas été très-

favorables à l'Allemagne. Elle n'a pu s'y révéler tout entière; car il lui est difficile d'envoyer au concours les vastes peintures murales dont ses artistes décorent ses palais, ses églises, ses musées. L'école allemande ne peut nous montrer que les cartons de ses maîtres. C'est ce qu'elle fait encore cette année en exposant deux grands dessins de ses artistes préférés : Pierre de Cornélius et M. de Kaulbach.

Cornélius est mort il y a quelques mois. Ses compatriotes ont couronné d'un laurier d'or l'œuvre qui, dans le salon de la Prusse, représente le dernier effort de ce patriarche de l'école allemande. On sait de quelle estime le vieil artiste vivait entouré et de quelles glorieuses funérailles Berlin a honoré son cercueil. Le moment n'est pas venu de juger un pareil maître, et l'occasion serait d'autant plus mal choisie que son dessin est visiblement l'une de ses œuvres les plus faibles. Il nous est resté des cartons exposés en 1855, notamment des *Quatre cavaliers de l'Apocalypse*, ainsi que du *Triomphe de la Religion*, qu'on voit au musée de Bâle, un souvenir qui, sans être très-brillant, nous permet de considérer comme un morceau assez secondaire le dernier dessin qui nous est montré, le *Christ ressuscité apparaissant à ses disciples*. On sait que lorsqu'il entra dans l'art, Cornélius avait eu la prétention de réconcilier avec l'idéal italien le naturalisme de l'ancienne école allemande. Il ne paraît guère y avoir réussi dans son dernier carton. Peut-être son talent avait-il subi une transformation que la critique n'a pas racontée; peut-être le tempérament germanique, réveillé chez lui, l'avait-il conduit à abandonner complétement la recherche des belles formes pour l'étude du caractère individuel. Mais laissons là ces conjectures. Ce qui domine dans le *Christ apparaissant aux disciples*, c'est, avec l'absence de la beauté, un accent personnel qui a dégénéré en manière. Les laideurs y sont prodiguées, et non ces laideurs particulières et bien vivantes que peut nous montrer la nature, mais les altérations volontaires et toujours pareilles du type humain systématiquement modifié. Cornélius a pensé que les disciples du Christ étaient des hommes simples, des gens d'humble condition, et, par suite, qu'il convenait peu de les douer d'une beauté héroïque. Ce raisonnement n'a rien de fâcheux; mais, pour exprimer la rusticité des apôtres se groupant autour du maître, il n'a rien trouvé de mieux que d'amoindrir leur front au point de le supprimer presque complétement, d'écraser leur nez, d'élargir arbitrairement leurs yeux. Cette monotonie dans la singularité ne fait pas honneur à l'imagination de Cornélius, et Léonard avait, je crois, mieux résolu le problème lorsque, réunissant auprès du Christ les douze apôtres, il avait donné à chacun d'eux un type différent. Quant au

ressuscité de Cornélius, il n'est pas moins étrangement dessiné que ses disciples. Sa hauteur n'est pas en proportion avec sa largeur : il est petit, et son torse est démesuré et mal construit. Je supplie le spectateur impartial de regarder un instant l'emmanchement du bras avec l'épaule. Il est difficile de pousser plus loin le caprice. Ces remarques, je le sais, sont misérables, et je ne serais point surpris que de pareilles observations parussent malséantes à propos d'un maître aussi célèbre que l'était Cornélius. Mais les fautes du dessin ne sont ici rachetées par aucune émotion ; le Christ ne dit rien aux apôtres, qui ne manifestent ni admiration, ni surprise. L'expression morale est de la plus parfaite nullité ; la forme n'est pas banale, mais elle est laide, et d'une laideur chimérique. Nous sommes peut-être sévère vis-à-vis de l'artiste allemand ; mais qu'y faire ? Voilà quarante ans qu'on nous parle du style de Cornélius. N'a-t-on pas exagéré l'éloge, et, en présence de pareilles œuvres, n'avons-nous pas le droit de demander un complément d'informations ?

Ce qui nous fâche dans la manière de Cornélius, c'est que, sans être belle, elle est extrêmement tendue et dogmatique. Cet art allemand, qui, au XVIe siècle, avait des naïvetés touchantes (l'Italie en fut profondément troublée) semble s'être desséché et roidi. M. de Kaulbach, si bien doué d'ailleurs, est froid et presque dur. Il ne s'adresse qu'à l'intelligence ou, pour parler avec plus de précision, au raisonnement. Une fois, dans sa vie, il a paru croire au drame. Sa composition fameuse, *Das Narrenhaus* (*la Maison des fous*), est, autant qu'on en peut juger par la gravure, d'un effet sinistre ; mais il semble que l'artiste aurait pu aller plus loin encore si, moins épris de la synthèse, il avait individualisé davantage les types divers de la démence. La passion et ses orages ne sont pas d'ailleurs du domaine de M. de Kaulbach : il a demandé des inspirations à Shakspeare, mais il a peu compris l'émouvant poëte, et ses illustrations sont glacées. Ce qui convient le mieux à son talent, ce sont les grandes machines pleines de symboles, les compositions savamment équilibrées où la pensée littéraire tient plus de place que la plastique. Il nous souvient que le carton de la *Tour de Babel*, exposé à Paris en 1855, nous frappa par la disposition rationnelle de ses grandes lignes. L'*Époque de la Réformation*, que M. de Kaulbach nous envoie aujourd'hui, appartient au même ordre d'idées et devrait avoir un succès pareil. Arrêtons-nous un instant devant cette page importante, et raisonnons : c'est ce qu'on peut faire de mieux en présence d'une œuvre où la gymnastique de l'esprit joue un si grand rôle.

L'*Époque de la Réformation*, c'est l'*École d'Athènes*, revue et corrigée par un Allemand, c'est-à-dire encombrée. Dans un temple accosté

de deux chapelles, M. de Kaulbach a groupé autour de Luther tous ses adhérents anticipés ou posthumes, car nous reconnaissons parmi les membres du cénacle Pétrarque, qui a chanté deux cents ans avant la grande révolte, le précurseur Jean Huss, et des personnages qui appartiennent à une génération postérieure, comme la reine Élisabeth et Galilée. De très-bons catholiques, Michel-Ange par exemple, sont en outre enrégimentés parmi les partisans ou les témoins de la réforme. Mais ceci ne fait rien à l'affaire, car il s'agit d'un concile purement idéal, d'une fraternisation dans l'absolu. Raphaël, en son *École d'Athènes*, s'est permis aussi d'étranges licences et on les lui a pardonnées. Placé dans l'hémicycle qui occupe le fond du temple, le Luther de M. de Kaulbach est debout, et il élève de ses deux bras la Bible qu'il montre aux assistants comme le code et la loi suprême. Près de lui se groupent les plus fidèles adhérents de la doctrine nouvelle. Aux premiers plans, se pressent dans un désordre savamment arrangé, les lettrés, qui commentent les textes des manuscrits anciens, et qui, désormais enhardis, s'essayent aux libertés de la pensée moderne, les savants, qui confèrent entre eux des mystères de la nature et des lois de la mécanique céleste. Dans une des chapelles latérales sont les artistes, présidés par Albert Durer qui décore une muraille; dans l'autre, une réunion d'astronomes, à qui Copernic démontre son système. Nul doute qu'il n'y ait beaucoup de talent, beaucoup d'ingéniosité dans la combinaison de ces divers groupes. Et cependant, s'il existe entre tous ces personnages un lien moral que l'esprit peut apercevoir, cette unité est moins sensible au point de vue optique, et il est remarquable que bon nombre de membres du conclave tournent le dos à Luther et semblent très-peu soucieux de l'écouter. C'est particulièrement ce qui arrive au groupe des artistes, et notamment à Albert Durer qui, on le sait, ne quitta pas le giron de l'Église, mais qui, touché au cœur par les hardiesses de la réforme, poussa un cri de douleur d'une admirable éloquence, lorsque, trompé par une fausse nouvelle, il crut à la mort de Luther. A un autre point de vue, il est impossible de n'être pas frappé de la différence de proportions qui existe entre la figure du réformateur et celles des savants ou des écrivains placés sur le premier plan. La perspective a des lois qui veulent être obéies, mais l'œil est choqué de la petitesse de Luther comparée aux proportions colossales des hommes qui sont censés s'associer à son œuvre et à sa pensée : dans une réunion de géants, la présidence ne saurait appartenir à un nain.

Étudiée dans le détail, la vaste composition de M. de Kaulbach peut éveiller le sentiment modéré d'une certaine estime; elle intéresse l'esprit par ses velléités philosophiques ou littéraires; elle reste, pour les artistes,

d'une froideur parfaite. Le dessin, très-résolu et très-écrit, a plus de pesanteur que de caractère; on y sent la ténacité d'un crayon qui veut à toute force être compris, et qui, dans les portraits (il suffirait de citer celui d'Érasme), exagère les intentions, souligne durement et alourdit tout. De pareils morceaux ne sont donc que des conceptions de l'intelligence; ils peuvent agréer aux commentateurs subtils qui cherchent dans l'art autre chose que l'art lui-même; mais pour ceux qui croient aux grandes ordonnances héroïques, aux splendeurs du style, à l'intime éloquence de l'âme humaine, l'œuvre savante de l'artiste allemand reste sans beauté réelle, sans chaleur et sans flamme.

Le génie germanique se plaît aux conceptions ambitieuses. La tentative de M. Philippe Foltz, directeur de la galerie royale de Munich, ne diffère pas dans son essence de celle de M. de Kaulbach : il a peint, en un vaste cadre, le *Siècle de Périclès*. C'est encore un conciliabule de grands hommes : artistes, soldats, orateurs, poëtes, tous les Grecs illustres sont là. Le tableau, d'un ton clair, d'une exécution propre et caressée, est terriblement froid. Ce n'est pas même un Abel de Pujol, c'est un Delorme, ou moins encore. Cette réunion de comparses ne dit rien à l'esprit, et rien aux yeux. Nous nous serions abstenus de mentionner ce *Siècle de Périclès*, si l'auteur n'avait eu, il y a quelques années, une certaine autorité dans son pays. Au temps où Hippolyte Fortoul visitait Munich et y recueillait les souvenirs qu'il a consignés dans son livre de l'*Art en Allemagne* (1841), M. Philippe Foltz, alors âgé de quarante ans, était cité comme un hardi lutteur, qui avait fait de l'opposition aux théories de Cornélius, et qui « avait rompu avec les pratiques sévères du maître. » Cette révolte ne lui a point réussi, et, en tout cas, il est difficile de voir un insurgé plus débonnaire. Au sentiment du critique français, M. Foltz avait de la gaieté, de l'abandon, et même « les qualités brillantes qui ont fait le succès des Johannot. » On ne s'en douterait guère à voir le *Siècle de Périclès*.

M. Charles Piloty, professeur à l'Académie de Munich, est aussi un artiste de quelque importance. Il peint volontiers des scènes historiques, dans une manière modérée à laquelle le style manque absolument. On se rappelle avoir vu à Londres un de ses grands tableaux, *Néron après l'incendie de Rome ;* parmi les œuvres qu'il expose au Champ de Mars, on peut remarquer un *Épisode de la bataille de Weissemberg*, daté de 1856, et la *Mort de César*, qui paraît d'une exécution plus récente. Dans le premier de ces tableaux, où les figures sont de dimension moyenne, on voit un dominicain haranguant les troupes au moment où le combat va s'engager : la scène est extrêmement confuse, et le pinceau n'y ménage ni les

lourdeurs, ni les gaucheries. Si c'est ainsi que peignent les professeurs bavarois, comment leurs élèves doivent-ils peindre? M. Piloty nous paraît plus sûr de son instrument dans la *Mort de César*. L'œuvre est sage, mais sans élan : le sentiment tragique y manque tout à fait.

M. Édouard Magnus, l'un des médaillés du grand concours de 1855, nous était connu par quelques portraits intéressants; il est, en outre, peintre de mythologies, et il nous montre, dans un groupe de dimension naturelle, un Orphée d'assez belle humeur ramenant des enfers une Eurydice bien portante. Les types sont médiocrement grecs, et la distinction y fait complétement défaut. Mais la peinture, si embrouillée dans les toiles voisines, est ici un peu plus franche; il n'y a du reste dans ce tableau aucune prétention au symbolisme.

Les Allemands réussissent mieux dans l'histoire et dans la légende. Nous en avons une preuve dans une composition de M. Adolphe Menzel, *le Grand Frédéric à Hochkirch*. Ce tableau, qui est à la fois une bataille, une réunion de portraits et un effet de nuit, avait figuré à l'Exposition universelle de Londres : il y fut peu remarqué. Bien qu'il soit placé de la manière la plus défavorable dans le Salon prussien, il gagne à être revu. On sait que M. Menzel, qui est membre de l'Académie de Berlin depuis 1853, peut être regardé comme l'un des plus habiles parmi les maîtres allemands ; il a consacré sa vie à l'étude, à la glorification, par le crayon et par le pinceau, du roi philosophe Frédéric II. A l'Exposition de 1855, il nous montrait son héros attablé au château de Sans-Souci avec quelques gens d'esprit de son temps. Le nouveau tableau de M. Menzel est plus sérieux : bien que l'effet en soit un peu monotone (la coloration ne se compose que de deux tons, un bleu pour les uniformes, un orangé pour les visages qu'éclaire le reflet d'un lointain incendie), l'exécution est ferme et précise; les costumes et les physionomies dénotent une longue étude de l'histoire. Il est inutile de demander si le grand Frédéric est ressemblant. De même que l'ancien comédien du boulevard était parvenu à ressusciter Napoléon, à imiter ses gestes et sa démarche, de même M. Menzel a fait revivre Frédéric II, depuis son tricorne à cocarde jusqu'au talon de sa botte : il connaît son allure et son *habitus*, sa tête penchée sur l'épaule droite, son dos légèrement saillant et les grandes rides de son visage. S'il le peint bien, il le dessine mieux encore. Les illustrations dont il a semé l'*Histoire de Frédéric* font l'admiration des artistes par la franchise du trait, l'esprit des costumes et le caractère des types.

Il ne nous déplaît pas — on s'en aperçoit sans doute — d'étudier ici de préférence les maîtres qui nous sont déjà connus, de rattacher l'ex-

position actuelle aux expositions précédentes, et de rappeler à propos des œuvres nouvelles de chaque artiste le souvenir qu'ont pu nous laisser ses œuvres passées. Si le lecteur partage notre manie, il n'aura pas à faire un grand effort de mémoire pour se souvenir de M. Jean Matejko. C'est hier — en 1865 — qu'il exposait aux Champs-Élysées le *Prêtre Skarga prêchant devant la diète de Cracovie*. Malgré son coloris systématiquement violacé, ce tableau ne fut pas sans réussir beaucoup. Nous croyons que la nouvelle composition de M. Matejko est meilleure encore. Le sujet en est emprunté aux annales de la Pologne : le catalogue, qui n'aime pas à se mettre en frais de renseignements, intitule le tableau la *Diète de Varsovie en* 1773. Quelques mots d'explication n'eussent pas été superflus pour préciser le sujet et aider le spectateur à reconnaître les personnages. L'auteur des *Révolutions de Pologne*, Rulhière, ne raconte pas la scène que M. Matejko a représentée. Il se borne à dire qu'après le partage du royaume des luttes violentes agitèrent la diète, et que, dans ces tristes conflits, la trahison joua son rôle. Il s'agissait pour les vainqueurs de faire ratifier par les vaincus l'acte de partage. La situation était tragique.

C'est une des séances de la diète, et l'une des plus orageuses, que l'artiste remet sous nos yeux. Le personnage vêtu de rouge qui figure au premier rang parmi les députés et qui, la canne à la main, semble plein de menace, doit être le maréchal Poninski : celui qui se roule par terre, déchirant ses habits et montrant sa poitrine nue, est sans doute Rejtan, car il fut de ceux qui résistèrent jusqu'au bout. Par la porte entre-bâillée, on aperçoit les soldats qui vont pénétrer dans la salle : tous les membres de l'assemblée sont en proie à l'agitation la plus vive. De pareils sujets conviennent au talent de M. Matejko, dont le pinceau est énergique, souple, aguerri à toutes les difficultés du métier. Nous protestons, comme nous l'avons fait en 1865, contre son système de coloration. Il n'y a sur sa palette que des tons lilas, violets, vineux, bleuissants, quelques teintes d'un blanc rosé formant les lumières. Mais M. Matejko a de l'habileté et de la fougue, il a le sentiment de la vie ; les visages ont de l'expression et du relief ; les accessoires, fort nombreux dans cette scène de grand apparat, sont enlevés avec une prestesse parfaite. Ces qualités d'exécution ne se rencontrent pas fréquemment dans les productions de l'école allemande.

Pour en finir avec les tableaux historiques, il faut citer, dans l'exposition prussienne, la *Dispute entre Luther et le docteur Eck*, par M. Julius Hubner. Formé à l'école de Dusseldorf, au temps où elle s'efforçait de rajeunir l'art chrétien, M. Hubner s'est depuis longtemps fixé à Dresde ; il est aujourd'hui professeur à l'Académie, et déjà de nombreux

élèves sont sortis de son atelier. Il peint des tableaux religieux, des sujets historiques, des cartons de vitraux, et, au besoin, des allégories comme l'*Age d'or,* qu'on voit au musée de Dresde. De plus, c'est un lettré. Il avait exposé à Paris, en 1855, un *Charles-Quint lisant son bréviaire,* que nous avons malheureusement oublié. La composition que M. Hubner nous montre aujourd'hui est de dimension monumentale. La scène se passe à Leipsick, dans une salle semi-gothique qu'emplissent des docteurs, des prélats, des gentilshommes et des estafiers vêtus à la mode de Lucas Cranach ou des Beham. Luther a la parole, il discute avec une énergie contenue, et tous l'écoutent. La composition n'a rien que de satisfaisant; mais ce serait se compromettre étrangement que de citer M. J. Hubner comme un bon peintre. L'exécution, chez lui, est sèche et brutale, ses lumières sont blanches et crues; le caractère des têtes est très-cherché; un effort de plus, il toucherait à la caricature. Il y a, du reste, beaucoup d'expression dans les physionomies; mais tout cela est bien germanique pour nos légèretés françaises.

A côté des maîtres qui, comme M. Julius Hubner, appartiennent plus ou moins au mouvement de 1830, il paraît s'être formé en Allemagne un groupe plus jeune, moins ardent à la recherche du symbole, et plus inquiet des séductions de la couleur. Nous connaissons déjà M. Rodolphe Henneberg et sa ballade du *Féroce chasseur,* exposée au Salon de 1857. Dix années ont passé sur ce tableau, qui a malheureusement noirci, mais qui reste plein d'élan et de je ne sais quelle sauvagerie féodale et romantique. M. Victor Muller (de Francfort) nous est également connu. Il avait exposé, en 1864, une *Nymphe des bois,* dont la critique parla peu, cette figure étant d'un dessin très-arbitraire, mais qui intéressa les délicats par un accent de couleur jeune et singulier. Son groupe d'*Héro et Léandre,* du Salon de 1865, reparaît à l'exposition des peintres bavarois : c'est une œuvre dépourvue de signification, bien que le faire en soit assez généreux. *Hardmuth de Kronenberg* est un tableau nouveau : il s'agit d'un gentilhomme qui, au moment de partir pour la guerre, embrasse sa femme et ses enfants. Il a eu la bonne pensée, pour prendre congé de sa famille, de se vêtir d'un costume rouge : sa femme a, de son côté mis une robe jaune et noire, et comme ces gens, habillés de couleurs énergiques, se disent adieu au milieu d'une prairie d'un vert tendre, et détachent leur silhouette sur un ciel clair et laiteux, la note est harmonieuse au regard : il y a presque, dans l'exécution, un peu de préraphaélitisme. Sous ce rapport, M. Victor Muller est le seul de son opinion en Allemagne.

On trouve quelques batailles ou quelques sujets militaires dans l'ex-

position de l'école allemande. Parmi les peintres qui croient encore à la guerre, M. Théodore Horschelt est un des plus habiles. Il est membre de l'Académie de Saint-Pétersbourg, et, dans les batailles qu'il raconte, il se met volontiers du côté des Russes. Il y a beaucoup de talent dans la *Prise d'assaut d'un retranchement de Schamyl*, l'œuvre la plus récente de M. Horschelt. L'auteur ne paraît pas d'ailleurs étranger à l'influence française; il a évidemment connu Horace Vernet, et nous en trouvons la preuve dans le *Désert*, qui est daté de 1858; la coloration un peu jaune et un peu fausse des sables, la manière dont les figures s'enlèvent sur les terrains, indiquent une certaine étude des procédés du maître français. Comme peintre, M. Horschelt a peu d'originalité. Nous aimons mieux ses dessins à la plume, tels que la *Prise de Schamyl* (1856) et la *Marche d'une colonne russe dans le Caucase* (1864). Dans ces dessins, inspirés par une grande passion pour l'exactitude, et qui mêlent un peu les procédés de Bida et de Raffet, il y a une parfaite sûreté de travail et un vrai sentiment des types. Et quel pays que ce Caucase! Combien il devait être chèrement aimé! Et combien l'artiste, qui parle au nom des vainqueurs, nous intéresse aux vaincus !

Il y a du talent aussi, à la manière de Dumaresq ou de Beaucé, dans un grand tableau de M. Franz Adam, la *Route entre Solferino et Valeggio, le 24 juin* 1859. C'est le jour de la bataille; la route est sillonnée de charrettes où s'entassent les blessés; la poussière enveloppe leur marche confuse, et les blancs uniformes des Autrichiens se détachent en clair sur les verdures de la plaine lombarde. Tableau spirituel et presque français.

L'exposition autrichienne nous fait faire connaissance avec deux peintres que nous ignorions encore, Fritz et Sigismond l'Allemand. Le premier, qui était membre de l'Académie de Vienne, est mort en 1866. Son *Combat près d'Oversée*, daté de l'année précédente, montre qu'il était fort habile dans les batailles anecdotiques, pittoresques, amusantes. Ses petits soldats ont beaucoup d'esprit. M. Sigismond l'Allemand (est-ce un fils ou un frère de Fritz?) appartient à la même école. C'est un Parrocel autrichien, très-peu coloriste, mais fort adroit dans les charges de cavalerie; son pinceau net, propre et bien informé, donne un certain accent aux physionomies des combattants. M. Sigismond l'Allemand a obtenu une médaille. C'est un nom de plus à retenir.

Il n'y a guère à louer dans les portraits exposés par les compatriotes d'Albert Durer. S'il fallait les en croire, la personnalité germanique aurait perdu tout son caractère; les portraitistes allemands cherchent à plaire à leurs modèles; ils effacent l'accent individuel, ils adoucissent les

aspérités, ils poussent l'agrément jusqu'à la fadeur. Un très-bon peintre, M. Otto Von Thoren, n'a pas su résister à ces influences dangereuses dans son portrait équestre de l'empereur d'Autriche. Cette douceur de pinceau, ce faire caressé et fondant se concilient mal avec la sévérité d'un visage masculin. La peinture a du charme, d'ailleurs; mais M. Von Thoren nous semblait plus fort dans ses œuvres antérieures, lorsqu'il peignait des attelages rustiques ou des bandes de chevaux sauvages courant effarés dans les plaines de la Hongrie. Son coloris était plus robuste alors, son pinceau était plus franc.

Arrivons enfin aux scènes familières, aux sujets empruntés à la vie intime. Avec leur esprit d'observation, leur sentimentalité douce et pénétrante, les Allemands doivent réussir dans ce genre. Dusseldorf, qui, dans l'origine, était le grand atelier des peintures symboliques, religieuses, légendaires, est devenu le centre d'une école spirituelle, attendrie et au besoin un peu pleurante, qui, sans trop se préoccuper des mythes, raconte la vie des paysans, des bourgeois, des gens de peu de conséquence. L'Académie qui, en 1830, avait des prétentions au sublime, n'a plus aujourd'hui que des prétentions à la naïveté. Ses ramifications s'étendent fort loin. Dusseldorf, nous l'avons dit, a des amis et des élèves en Norwége, en Russie, en Suisse. Nous ne voyons cependant pas que cette école, si applaudie, ait fait des prodiges à l'Exposition du Champ de Mars. Notons comme un assez agréable tableau le *Retour de la kermesse* de M. Charles Lasch; mais bornons-nous à signaler le *Pilote helgolandais enterrant son enfant*, par le professeur Rodolphe Jordan. Un Autrichien, M. Friedlander, membre de l'Académie de Vienne, a peint avec quelque esprit des scènes populaires ou intimes, comme le *Mont-de-Piété* et les *Stratégistes*. Il donne aux physionomies de ses personnages un certain caractère. Un artiste, dont nous avions conservé un bon souvenir depuis 1855, M. Frédéric Meyerheim, semble avoir baissé un peu : son exécution se dessèche et s'appauvrit. Quant à M. Heilbuth, c'est un Allemand de l'avenue Frochot. La *Promenade au monte Pincio*, le *Cardinal montant en voiture*, sont bien connus de nos lecteurs : il en a été parlé dans la *Gazette* à propos des expositions de 1863 et de 1865, où ces fines illustrations de la vie romaine parurent pour la première fois. Elles ne perdent pas à être revues, bien que l'exécution y soit un peu débile : M. Heilbuth exprimerait davantage s'il consentait à peindre un peu plus.

Mais sommes-nous en droit de nous montrer si exigeant sous ce rapport, lorsque nous avons sous les yeux, dans le Salon prussien, les œuvres de M. Knaus, c'est-à-dire d'un artiste qui ne sera jamais cité parmi les virtuoses de la touche, et qui est néanmoins l'un des premiers pour l'expression

ironique ou sentimentale? C'est une des singularités de M. Knaus, et un de ses bonheurs, d'être un peintre secondaire, et de savoir, comme il le sait, faire parler les visages et trouver, pour éveiller chez nous l'émotion ou le sourire, les attitudes les plus naturelles, la plus juste des mimiques. Nul observateur n'est plus délicat. On connaît déjà, pour l'avoir vu au Salon de 1863, ce *Saltimbanque* qui donne des représentations dans une grange, et qui, aux grands ébahissements d'une foule émerveillée, fait sortir une volée d'oiseaux du chapeau d'un paysan badois. Nous avons jadis décrit ce tableau, où le jeu des physionomies est si bien noté, où les impressions diverses qu'éveille l'habileté du sorcier sont si finement écrites dans la gesticulation des témoins du phénomène. Il faudrait s'arrêter devant les *Garçons cordonniers*, émouvante bataille dans laquelle deux apprentis jouent aux cartes avec une intensité d'attention, une énergie de volonté qui prennent la nature sur le fait. David Wilkie n'est guère moins expressif. Dans la *Souris*, la tête de l'enfant penchée sur la pauvre petite emprisonnée est tout à fait charmante; il y a dans sa physionomie l'immense intérêt qu'éveille une chose inconnue, et aussi un peu de terreur. Nous citerons également la *Jeune paysanne cueillant des fleurs*. Elle est cachée jusqu'aux genoux dans les hautes herbes de la prairie, et elle fait sa moisson parfumée avec la joie naïve d'un enfant qui ne sait pas encore que les bluets et les coquelicots ont le droit de vivre et de mourir où ils sont nés; et tout cela est indiqué d'un pinceau léger, un peu frêle, insuffisant bien des fois. M. Knaus a le tort grave de ne peindre ni comme Wilkie, dont nous parlions tout à l'heure, ni comme Van Ostade; mais on hésite à lui faire ce reproche lorsqu'on le voit, avec des moyens imparfaits, dire si bien ce qu'il veut dire.

Les deux animaliers de l'école allemande, MM. Brendel et Schenck, nous sont depuis longtemps connus : ils prennent part chaque année à nos expositions, et tout récemment nous les citions encore à propos du Salon des Champs-Élysées. M. André Achenbach, qui demeure un des meilleurs paysagistes de Dusseldorf, s'est également montré empressé de solliciter les suffrages des amateurs de Paris. Dès 1838 il exposait déjà au Louvre, et il a obtenu parmi nous des succès dont on se souvient. Il semble, d'ailleurs, que l'audace lui vienne avec les années : son coloris se monte et s'enrichit, son pinceau prend des libertés heureuses : sa *Vue d'Amsterdam*, où les tons verts et les tons roux font un si robuste concert, restera parmi les meilleurs paysages de M. Achenbach. Quand l'école allemande n'est pas trop troublée par les systèmes, quand elle se place courageusement vis-à-vis de la nature, elle retrouve toutes les qualités qu'on est en droit d'exiger des artistes modernes.

La sculpture allemande n'est pas aussi bien représentée au Champ de Mars qu'elle l'était en 1855 à l'avenue Montaigne. Rien ne nous est montré cette année qui puisse être comparé au modèle du monument de Frédéric par Christian Rauch. La statuaire officielle n'a pas chômé cependant, et nous avons dans le parc, vis-à-vis le pavillon de la Belgique, une énorme statue équestre du roi de Prusse par M. Frédéric Drake. Cette statue de bronze doit être placée au bout du pont du Rhin, à Cologne. M. Drake n'est pas le premier venu; élève de Rauch, il est professeur à l'Académie de Berlin. Sa statue ne donne pas toutefois une haute idée de son originalité; l'œuvre est d'une allure un peu pesante, le cheval appartient, comme dirait notre maître Sainte-Beuve, « à la grosse cavalerie des Pégases. » Ce qui est curieux dans cette statue, ce qui est véritablement allemand, c'est le caractère que M. Drake a donné au visage du roi. Le sculpteur de Berlin modèle comme M. Julius Hubner dessine; il creuse le trait, d'une simple ride il fait une fondrière, si bien qu'en regardant un instant cette tête royale, on voit peu à peu disparaître les chairs qui la recouvrent, et on se trouve en face de l'ossature intérieure; on ne voit plus qu'un crâne au rictus funèbre. Gageons qu'il y a là-dessous quelque symbole, une moralité pareille à celles que les auteurs des Danses des morts ont tant aimées.

M. Reynold Begas, autre élève de Rauch, est connu en France par un groupe de *Pan consolant Psyché*, qui lui valut une médaille au Salon de 1859, et par une *Vénus* qui fut exposée en 1865, et qui, étant meilleure, ne fut pas récompensée. Nous avons jadis parlé de cette Vénus, tendrement occupée à guérir la petite plaie qu'une abeille, échappée à la ruche d'Anacréon, a faite à son fils. Cette traduction du grec en allemand n'avait rien de déplaisant; le style y manquait tout à fait; la déesse était très-humaine, mais il y avait dans le modelé de ce corps savoureux un grand sentiment de la chair et de la vie. A en juger par l'exposition actuelle, M. Begas n'est point en progrès; le travail du marbre ne paraît pas lui être familier, ou du moins il ignore l'art de tailler simplement la dure matière. Son petit groupe, *Pan instruisant un enfant*, est étrangement maniéré : le torse et le dos du dieu rustique sont sillonnés de collines et de précipices. Pas un méplat, pas une surface doucement arrondie. Un sculpteur italien sourirait au spectacle de ces inutiles violences.

Les amis et les élèves d'Ernest Rietschel ont pensé que la statuaire allemande ne serait pas complétement représentée à l'Exposition, s'ils n'ajoutaient pas à l'envoi de MM. Drake et Begas quelques marbres de l'artiste qu'ils regrettent et qui avait acquis dans son pays une si grande

renommée. Lorsque Rauch mourut en 1857, Rietschel, qui avait été son disciple, le remplaça dans l'estime publique. Il se plaisait aux œuvres monumentales : aussi les deux petits bas-reliefs exposés au Champ de Mars ne peuvent-ils donner qu'une idée très-imparfaite de son talent. Ils nous font voir des Cupidons classiques chevauchant des panthères : le motif, renouvelé des Grecs, a traîné partout, et l'exécution ne présente aucun caractère original; mais elle est extrêmement soignée, et, à défaut de qualités plus viriles, elle prouve chez Rietschel le respect des formes pures et l'amour du marbre bien travaillé. L'ancien professeur de l'Académie de Dresde a enseigné ses doctrines à de nombreux élèves; mais nous n'avons rien à l'Exposition de MM. Kietz et Donndorf. Nous l'avons dit à propos des œuvres de l'école belge, le bronze est lourd, le plâtre s'émiette, le marbre se brise, et les statues sont fatalement peu voyageuses. L'étude qu'on essayerait de faire, au Champ de Mars, sur la peinture étrangère a de grandes chances d'être instructive: un travail analogue entrepris sur la sculpture demeurerait nécessairement incomplet.

VI.

SUISSE.

Dans ce rapide examen des richesses de l'Exposition universelle, la Suisse voudra bien se contenter de quelques lignes. Que vient-elle faire au milieu de notre combat? Les trésors qu'elle possède ne lui suffisent-ils point? Elle a les grands lacs pleins d'azur et de lumière, le ciel toujours changeant et toujours splendide, la neige de ses glaciers éternels et, comme dit le poëte, « la liberté sur la montagne. » C'est beaucoup assurément, mais il manque quelque chose à tous ces bonheurs; il manque l'art, cette richesse dont les barbares eux-mêmes ne peuvent se passer, et qui, absente, laisse la vie incomplète et déshéritée. Les Suisses le savent bien, et comme ils sont avec nous pour toutes les préoccupations généreuses de l'esprit, ils ont appris à peindre et ils se sont tous faits paysagistes. Malheureusement la beauté du spectacle qui les entoure les intimide et les écrase ; ils sont vaincus par la nature et surtout par cette lumière subtile, insaisissable, qui se colore incessamment des nuances les plus variées et dont Shakspeare aurait pu dire qu'elle est perfide comme l'onde, s'il n'avait pas mieux aimé garder sa comparaison pour caractériser d'autres caprices et d'autres traîtrises.

La question de savoir s'il est possible à la peinture de représenter fidèlement les paysages de la Suisse n'a jamais été résolue. Les artistes

flamands qui, vers la fin du XVIe siècle, allaient faire leur tour d'Italie, gagnaient volontiers les bords du Rhin et traversaient souvent les Alpes ou les montagnes du Tyrol pour descendre en Lombardie. Ils ont rapporté de leur voyage ces perspectives bleuissantes, dont Breughel et ses amis ont fait une si grande consommation, et qui, sans être désagréables au regard, ont le défaut de n'être pas vraies. Les grands Hollandais du XVIIe siècle n'ont pas connu la Suisse : nul ne peut prévoir ce qu'en auraient fait, dans leur sincérité hardie, les Ruysdaël, les Cuyp, les Hobbema. La difficulté doit être réelle, puisque nos paysagistes modernes, à qui cependant le courage ne manque pas, hésitent à se mesurer avec ces splendeurs. Pour les Suisses (et bien que Calame ait eu parfois des rencontres heureuses), on peut dire qu'en général ils y réussissent peu. Leur exposition de cette année est évidemment faible. M. François Diday, qui fut célèbre en 1840, diminue et efface tout; sa *Cascade du Giessbach* est de convention pure. M. Albert de Meuron est agréable, superficiel et délayé. Habile au maniement du pinceau, M. Gustave Castan, que les amateurs de Paris connaissent bien, obtient des tons plus vigoureux; mais, dans sa touche alerte et facile, on sent un peu trop l'artifice : l'émotion vraie lui échappe. Nous serions tentés de lui préférer M. Léon Berthoud, maître inégal, qui ne réussit pas toujours, bien qu'il ait peint, avec beaucoup de hardiesse, les *Bords du lac des quatre Cantons*. L'aspect de ce paysage est un peu fantastique, mais le fantastique est l'état normal des montagnes que baigne le lac de Lucerne. A l'heure où M. Berthoud a essayé de la peindre, la Frohn-Alp était jaune, avec des tons de soufre et de safran, mêlés çà et là de teintes roses. C'est étrange, mais c'est possible. Le paysage suisse présente toutes les notes de la palette, et beaucoup d'autres encore.

De pareils spectacles sont faits d'ailleurs pour glacer les meilleurs courages, et M. Karl Bodmer le sent si bien, qu'il a quitté Zurich pour Barbizon. La grande forêt n'a plus de secret pour lui : il l'a vue dans toutes les saisons, et surtout en hiver, alors que les branches effeuillées des chênes gigantesques se tordent comme des bras humains et détachent sur un ciel clair le noir enchevêtrement de leurs ramures emmêlées. Dans la *Bande de sangliers sous la haute futaie*, M. Bodmer a traité à nouveau ce sujet qui lui est cher, et qu'une longue étude lui a rendu familier. Il a rarement aussi bien réussi.

M. Benjamin Vautier est encore un déserteur. Lausanne ne lui fournissant pas d'inspirations à la hauteur de ses rêves, il est allé demander conseil au peintre prussien M. Rodolphe Jordan, l'auteur de ce *Pilote helgolandais* que nous signalions tout à l'heure, et il s'est enrôlé dans

l'école sentimentale. A la suite de sa signature, M. Vautier ajoute les deux lettres cabalistiques *Df.;* il a, en effet, établi ses pénates à Dusseldorf, et il y est fort aimé. Son tableau *Courtiers et paysans du Wurtemberg* n'est pas nouveau pour nous : ce fut un des succès du Salon de 1865. L'expression des visages y est poussée assez loin, et le spectateur, initié dès le premier coup d'œil aux détails de l'affaire qu'on discute, se demande si le bon paysan, cédant aux conseils de son enjôleur, laissera pour un morceau de pain la bicoque ou le lopin de terre qu'on veut lui acheter. Le drame, du reste, n'est pas autrement poignant; le tableau gagne peu à être revu; l'exécution n'est pas des plus viriles, et nous n'avions pas tort, il y a deux ans, de faire nos réserves à propos de M. Vautier. La *Traversée,* qui date d'hier, semblerait devoir nous donner raison. Sur l'eau tranquille du lac de Brienz vogue une barque qui renferme une famille en deuil : un paysan, une femme, une petite fille conduisent au cimetière un cercueil où dort, avec leurs espérances, le corps d'un enfant bien-aimé. L'intention est délicate et charmante; tout est calme et silencieux; la douleur seule reste vivante au milieu de cette grande nature assoupie; mais, faute d'un peu de puissance dans l'exécution, l'œuvre est froide, faiblement écrite et presque pâle.

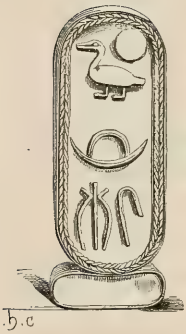
La Suisse n'est pas le pays des sculpteurs. On ne voit point qu'elle en ait produit beaucoup dans le passé, et ceux qu'elle possède aujourd'hui viennent de ce canton du Tessin, qui, dans sa nature mélangée comme dans son langage, est un commencement d'Italie. Du haut de leurs montagnes, ces artistes voient sourire la terre enchantée, et ils n'ont que quelques pas à faire pour descendre dans la plaine. M. Somajini habite Milan; il y a beaucoup d'inexpérience dans ses *Baigneuses surprises,* mais le sentiment en est tout italien. M. Caroni, qui est né à Rancate, a poussé plus loin son voyage. Il a daté de Florence trois marbres importants qui lui ont valu une médaille, une médaille d'encouragement sans doute. L'*Amour vainqueur de la Force* est une banalité académique; l'*Esclave au marché* a plus d'intérêt; l'*Ophélie* est meilleure encore. La poétique fille de Shakspeare s'avance, le regard un peu perdu dans les chimères, les mains pleines de fleurs. On reconnaît dans l'œuvre cette manière patiente qui exprime à merveille la découpure d'une dentelle, le pli soyeux du satin. M. Caroni n'a pas encore l'originalité de l'invention; il a déjà l'adroite main d'un bon ouvrier et la sûreté du ciseau. Ne serait-il pas à désirer qu'il se formât en Suisse des sculpteurs un peu moins italiens? Partout où il y a des grands hommes à célébrer, il est bon que les enfants du pays sachent tailler dans le marbre la vivante image des héros.

PAUL MANTZ.

L'ÉGYPTE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

VI.



L'ART égyptien des dynasties primitives était presque entièrement inconnu avant les fouilles de M. Mariette. Champollion n'avait pu voir qu'un seul des tombeaux de la région des Pyramides, les autres demeurant enfouis sous le sable quand il fit son voyage d'Égypte. Le déblayement de plusieurs de ces tombeaux et la conquête de trois, qui furent transportés en originaux à Berlin, comptèrent parmi les plus précieux résultats de la grande expédition que M. Lepsius dirigea de 1842 à 1845, sous les auspices du gouvernement prussien. Ce fut un commencement de révélation. Mais le nombre des monuments que l'on connaissait, et surtout que l'on pouvait étudier en Europe, n'était pas suffisant pour asseoir un jugement définitif. Surtout on n'avait pas encore de sculptures en ronde-bosse, à part quelques figures, en général d'un travail assez grossier, éparses dans les différents musées, et dont on ne pouvait pas déterminer la date d'une manière absolument précise.

M. Mariette, par ses fécondes recherches, a donc été véritablement un révélateur en ce qui touche à cette partie de la science. Dès que l'intelligent régime de Saïd-Pacha l'eut placé à la tête des fouilles et du service des antiquités, que l'on venait de créer, et eut mis entre ses mains des ressources suffisantes pour une exploration sur une grande échelle, les deux premiers points sur lesquels il porta ses travailleurs

1. Voir tome XXII, p. 549, et tome XXIII, p. 31.—En tête du dernier article, une erreur typographique a été commise. Au lieu de : *L'exposition des pasteurs inaugure*, lisez : *L'expulsion des pasteurs inaugure.*

furent les alentours immédiats des grandes pyramides de Gizeh et la nécropole de Sakkarah, où il était assuré de rencontrer en grand nombre les tombes memphites des premières époques. Le succès le plus brillant couronna ses efforts et dépassa même les légitimes espérances que l'on avait pu concevoir. On peut dire sans exagération que l'Égypte primitive sortit tout entière de son tombeau.

Bien que passé au service d'un gouvernement étranger, notre savant compatriote n'a jamais oublié son pays. Il est resté profondément français, et il s'est toujours étudié à faire profiter la France du fruit de ses travaux. Ses fouilles étaient à peine commencées qu'il obtenait du pacha que le premier trophée, — et certes un des plus précieux, — en fût envoyé à notre musée du Louvre. C'est cette statuette d'un scribe accroupi, si merveilleuse de vie et de réalité, que l'on admire au centre d'une des salles égyptiennes du premier étage. Il n'a pas tenu à M. Mariette que la France ne possédât à côté de cette figure un spécimen non moins remarquable de l'art architectural de la même époque. Mais l'inconcevable incurie de notre administration, toutes les fois qu'il s'agit des intérêts de l'art et de l'accroissement des collections nationales, a laissé perdre l'occasion qu'il était parvenu à nous offrir. M. Mariette avait décidé Saïd-Pacha à donner à la France un grand sarcophage de granit découvert dans ses fouilles à Sakkarah, le plus beau que l'on ait jamais rencontré parmi ces sarcophages en forme de petits temples de l'âge des premières dynasties. Le monument fut transporté aux frais du vice-roi jusqu'à Alexandrie, pour que le gouvernement français l'y fît embarquer. Il est resté là quatre ans entiers, attendant toujours, sans que la France, qui a chaque année de nombreux bâtiments de guerre dans les eaux du Levant, qui avait spécialement alors une division navale tout entière en permanence devant Beyrouth, trouvât le moyen d'envoyer un de ces bâtiments pour l'enlever, sans que l'administration des musées parvînt du moins à prendre sur son budget la somme assez médiocre qu'eût coûtée le transport de ce monument sur un bateau des Messageries impériales. Le vice-roi a fini par se lasser et par être justement blessé du peu de cas que l'on faisait de son présent. Le sarcophage a été reporté au Caire, et maintenant il fait l'un des plus beaux ornements du musée de Boulak.

M. Mariette a voulu compléter, par son exposition du Champ de Mars, l'enseignement qui ressortait déjà de son scribe du Louvre et l'initiation que cette figure avait commencée pour tous ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art. Ne pouvant apporter à Paris toutes les statues qui peuplent les salles de son musée, obligé de faire un choix restreint, il a donné la préférence aux œuvres de l'*ancien empire*, et c'est presque

exclusivement au temps des IVe, Ve, et VIe dynasties qu'appartiennent les statues exposées dans le temple élevé par ses soins.

Nous avons essayé, dans notre premier article, d'indiquer brièvement les caractères essentiels et distinctifs de la sculpture de l'Égypte primitive. L'étude plus détaillée et plus approfondie des principales figures qu'il nous est donné d'admirer pendant quelques mois, avant qu'elles ne retournent définitivement en Égypte, confirmera ces premières observations et nous permettra de les compléter.

La première qui frappe le regard, à gauche de l'entrée, est la statue colossale en pierre calcaire d'un individu nommé Ra-Nefer, qui était prêtre de Phtah-Sokar à Memphis, et vivait sous la Ve dynastie. Elle est entièrement peinte, et les couleurs qui la revêtent ont conservé, au travers des siècles, une incroyable fraîcheur. Le personnage est représenté debout, dans l'attitude de la prière, la jambe gauche en avant, suivant les prescriptions rituelles, tenant dans chaque main un petit rouleau de papyrus qui est censé contenir les formules d'invocation. Il est simplement vêtu de la *schenti*, sorte de pagne court que les Égyptiens serraient autour de leurs reins; une épaisse perruque couvre sa tête, car les anciens Égyptiens se rasaient assez habituellement le crâne, comme les musulmans modernes, mais portaient une perruque au lieu d'un turban pour garantir leur tête des ardeurs du soleil. La statue de Ra-Nefer est exactement de la même famille que la figurine de l'architecte que nous signalions dans une des vitrines. Comme le scribe du Louvre, elle nous met en présence d'un art tout différent de l'art égyptien dont on a l'habitude de voir des échantillons dans les musées. C'est une sculpture préoccupée avant tout de rendre exactement la vie et la réalité de la nature, étudiant avec amour les moindres détails, tandis que l'art égyptien tel qu'on le connaît le plus ordinairement, c'est-à-dire l'art des époques postérieures, se préoccupe principalement des grandes masses, des lignes générales, de l'ensemble et du rhythme symbolique des attitudes. Le rendu des muscles des jambes et des bras, le modelé des genoux, dénotent une science profonde du corps humain; on y remarque cependant quelques inexactitudes et surtout une certaine exagération; mais cette exagération même prouve toute l'importance qu'y attachait l'artiste et le soin minutieux qu'il y a porté. Le corps présente avec une étonnante vérité, mais sans aucune recherche d'idéal, les caractères essentiels du type de race qu'offrent encore aujourd'hui les fellahs, descendants directs des antiques habitants de l'Égypte : épaules larges, pectoraux développés, bras nerveux, peu de hanches, jambes sèches, pieds aplatis à l'extrémité par l'habitude de marcher sans chaussure. Le sculp-

teur n'a évidemment pas un seul instant cherché à faire en beau son modèle; il s'est étudié à le rendre tel qu'il le voyait, avec les défauts comme avec les beautés de son type. Si jamais vous vous trouvez au

RA-EM-KE. — Statue en bois.

Champ de Mars le matin de très-bonne heure, et si vous parvenez à pénétrer dans les écuries égyptiennes voisines du temple, quand les palefreniers fellahs, alors presque nus, donnent leurs soins aux chameaux et aux deux beaux ânes dont les promenades dans le parc font le bonheur des badauds, à la vue de quelques-uns de ces hommes vous vous croirez placé tout d'un coup en présence de la statue de Ra-Nefer

descendue de son piédestal. Il y a cependant une sorte de tendance vers l'idéal et une véritable expression de grandeur religieuse dans la tête, qui est bien manifestement un portrait, si réel et si vivant qu'on croirait qu'il va parler.

Un certain nombre de statues de la famille de celle de Ra-Nefer, conçues dans le même esprit et d'après les mêmes principes, appartenant au même temps et au même art, mais dans des dimensions beaucoup plus petites et d'un travail bien inférieur, y servent de cortége. Les unes sont debout, les autres assises; toutes représentent des personnages de quelque importance qui habitaient Memphis sous la ve et la vi^e^ dynastie. Chacune porte le nom de l'individu qui y a été figuré, avec ses titres; la plupart sont de hauts fonctionnaires de l'ordre civil et de l'ordre religieux; un seul, nommé Ra-Our, s'intitule tout uniment « bourgeois. » Trois statuettes représentant des femmes qui pétrissent, sur une pierre, pareille à celle dont on se sert encore pour le même usage dans le Darfour, les pains sacrés destinés à être offerts aux dieux, méritent une attention toute spéciale comme produits de la même école de sculpture essentiellement réaliste; au point de vue de l'exactitude des types, de la vérité des mouvements et des attitudes, ce sont des morceaux exquis, où nos artistes peuvent trouver beaucoup à apprendre.

Mais tout le reste pâlit devant la merveille de la collection et de l'art primitif de l'Égypte tout entier, tel que nous le connaissons maintenant. Nous voulons parler de la statue de bois, supérieure même au scribe du Louvre, dont la renommée est devenue en quelques jours universelle, et que l'habile crayon de M. Gaillard a reproduite pour nos lecteurs. A un certain point de vue, cette statue, miracle de conservation aussi bien que chef-d'œuvre d'art, est d'un ordre moins élevé que celle de Ra-Nefer; on y chercherait vainement la grandeur d'expression de la tête de cette dernière, le premier rayon de recherche de l'idéal qui s'y peignait. Mais au point de vue du réalisme, comme étude de la nature, comme portrait frappant et vivant, c'est une merveille incomparable, qu'aucune œuvre des Grecs n'a surpassée. Le type qu'a reproduit l'artiste est tout différent de celui de Ra-Nefer, mais se rencontre également dans la population de l'Égypte actuelle. La première statue nous montrait le fellah de la Haute et surtout de la Moyenne Égypte, maigre, nerveux, comme desséché par le soleil dévorant sous lequel il vit. Ici nous retrouvons exactement l'habitant de la plupart des villages du Delta, au type fin et rond, à la physionomie intelligente, à la complexion un peu lymphatique, qui tourne facilement à l'obésité dans la vie tranquille d'un gros propriétaire ou d'un employé du gouvernement. L'imitation de la nature est telle que les

ouvriers de M. Mariette et les habitants du village de Sakkarah, lorsqu'elle fut rendue à la lumière, baptisèrent immédiatement cette figure du nom de *Scheikh-el-Beled*, à cause de la ressemblance inouïe avec le scheikh-el-beled, ou maire actuel de ce village; ils avaient peine à croire que ce n'en fût pas le portrait.

La statue de bois n'a pas d'inscription; mais nous savons par les légendes du tombeau dans lequel elle a été découverte, qu'elle représente un individu du nom de Ra-em-Ké. Ce personnage fut un homme de quelque importance sous plusieurs règnes de la ve dynastie; il remplit des emplois nombreux et élevés, et fut, entre autres, gouverneur de plusieurs provinces. Le sculpteur l'a figuré debout, se promenant gravement, le bâton à la main, dans quelqu'un de ses domaines ou dans une ville de son gouvernement, avec l'importance d'un haut administrateur — nous pourrions dire d'un préfet — et cette majesté tranquille qui est le propre des Orientaux. Il a de cinquante à soixante ans; ses cheveux sont courts et sa *schenti*, comme il convient à un homme qui a passé l'âge des prétentions à l'élégance, est assez longue pour former une sorte de jupon, ramené sur le devant en plis bouffants. C'est ainsi que j'ai vu en Grèce les vieux pallikares porter leur fustanelle, laissant aux jeunes gens un costume plus leste et plus dégagé.

Cette figure a considérablement souffert en quelques parties. Les pieds manquent, ainsi que le bas des jambes; les mains sont fort endommagées; dans la *schenti*, le bois s'est en plusieurs places fendu et déformé. La statue entière a d'ailleurs perdu le mince enduit composé d'une gaze fine recouverte de stuc coloré qui la couvrait originairement, comme toutes les figures égyptiennes de la même matière, et dans lequel le sculpteur avait dû mettre ses dernières finesses. Que ne devait-elle pas être lorsqu'elle était intacte et vierge de tout outrage du temps! En effet, bien qu'absolument dépouillée de son épiderme, c'est encore avant tout par la vérité et la finesse qu'elle brille. Tout en elle est individuel et copié fidèlement sur la nature vivante. De dos comme de profil ou de face, c'est un portrait saisissant de réalité; l'artiste ne s'est pas borné à reproduire les traits du visage de son modèle, mais aussi sa démarche et ses habitudes de corps. Le modelé du torse est une merveille; c'est celui d'un homme qui engraisse en vieillissant et dont les chairs commencent à s'affaisser avec l'âge. A ce point de vue, le type rendu par le sculpteur égyptien est exactement pareil à celui des deux philosophes grecs assis du Vatican, et l'œuvre du vieil artiste des premiers âges pharaoniques n'est pas au-dessous de celle du sculpteur hellène.

Mais c'est surtout la tête qu'on ne saurait se lasser d'admirer; c'est

un prodige de vie. La bouche, animée par un léger sourire, semble au moment de parler; les yeux ont ce même regard, si vrai qu'il inquiète, que l'on observe déjà dans le scribe du Louvre. Ils sont incrustés et exécutés par le même procédé que dans cette dernière figure. Une enveloppe de bronze qui représente les paupières, enchâsse l'œil proprement dit, formé d'un morceau de quartz blanc opaque avec quelques légères veines roses, au centre duquel un morceau rond de cristal de roche, à la surface un peu bombée, représente la prunelle. Au centre et sous le cristal est fixé un clou brillant, qui détermine le point visuel et produit ce regard si étonnant, qui semble celui de la vie.

La tête de Ra-em-Ké est toute bourgeoise et n'a rien d'aristocratique; l'expression n'en dénote pas une âme énergique, mais une faculté de travail persistante, une intelligence développée, une compréhension vive, beaucoup de tact et une grande finesse. C'est bien la tête d'un administrateur sorti de la classe moyenne, qui a fait son chemin dans les bureaux, dont la capacité n'est pas inférieure aux emplois les plus importants, et qui saura, grâce à sa souplesse, ne se brouiller avec aucun des régimes divers qu'il peut être appelé à servir, un de ces hommes en un mot qui érigent en principe que l'administration doit se perpétuer immuable sous tous les pouvoirs, en dépit des révolutions, et reconnaître les faits accomplis. On n'aurait pas beaucoup à chercher pour trouver des têtes semblables parmi les conseillers d'État et les ministres. Ra-em-Ké ressemble particulièrement à M... Mais chut! il ne faut en pareil cas jamais nommer les vivants; d'ailleurs les hauts fonctionnaires de l'État ont droit à tous nos respects, et en prononçant le nom d'un d'entre eux nous aurions peut-être, sans le savoir, franchi les limites de ces matières de politique et d'économie sociale auxquelles la *Gazette* n'a pas le droit de toucher.

En face de la statue de Ra-em-Ké sont placés les débris d'une autre statue en bois plus noir, trouvée dans le même tombeau. C'était celle de sa femme; il n'en reste plus que la tête et le torse. C'est une sculpture moins vivante, moins extraordinaire de réalisme, mais plus élevée par certains côtés et d'une rare élégance. Le torse, vêtu d'une robe collante qui en épouse exactement toutes les formes, est d'un modelé charmant; le type du corps des femmes fellahs, avec les hanches peu marquées et très-dépouillées de chair, y est rendu de la manière la plus précise. La femme est notablement plus jeune que le mari, et de son temps elle devait passer pour une beauté remarquable. Mais il suffit de regarder sa tête pour voir que dans le ménage c'était elle qui devait porter la culotte. Avec toute son importance administrative, Ra-em-Ké, à en juger, par son portrait, était une bonne pâte d'homme, facile et même faible dans la

vie intérieure. L'image de sa femme révèle un caractère différent. Elle a les lèvres serrées, le visage dur, l'expression hautaine et impérieuse. A voir en face l'un de l'autre les portraits de la femme et du mari, on devine facilement que ce dernier devait avoir le rôle d'une sorte de *prince consort*, très-petit garçon auprès de sa femme. Lisez dans le consciencieux et très-exact Mouradja d'Ohsson ce qu'est chez les Turcs le triste sort et l'enfer intérieur du fonctionnaire à qui le Sultan accorde l'onéreuse et fâcheuse faveur de lui donner en mariage une de ses filles, surtout quand ce fonctionnaire, comme il arrive souvent, est un parvenu sorti des rangs inférieurs de la société. L'impression d'un semblable ménage ressort de l'aspect des deux statues de Ra-em-Ké et de sa femme. Les inscriptions du tombeau de ce personnage n'étant pas encore publiées, nous ne connaissons pas exactement son histoire. Mais nous savons par de nombreux exemples que les princes des dynasties primitives de l'Égypte avaient des quantités d'enfants, grâce au développement de leurs harems, et qu'une des habitudes constantes de leur politique était de marier leurs filles aux fonctionnaires de l'ordre supérieur. Notre conjecture est donc conforme aux mœurs du temps, quand nous regardons la femme dont la statue figure à l'exposition, comme quelque fille de sang royal, unie à un parvenu de mérite, qu'elle écrasait de la supériorité de sa naissance et dont elle faisait le premier de ses serviteurs.

La statue colossale assise en diorite qui occupe le fond du sanctuaire dans le temple égyptien du Champ de Mars, est d'un siècle environ plus ancienne que les deux figures de bois. Pour l'histoire, c'est un monument inappréciable, car c'est la plus antique statue royale parvenue jusqu'à nous. Les cartouches qui y sont gravés nous apprennent en effet qu'elle représente le quatrième prince de la IVe dynastie, le roi Schafra, le Chéphren d'Hérodote, le Chabryès de Diodore de Sicile, qui fit élever pour sa sépulture la seconde des grandes pyramides de Gizeh. Elle a été trouvée par M. Mariette dans le temple voisin du Sphinx, au fond d'un puits où elle avait été précipitée à la suite de quelque révolution, avec une autre statue assise du même prince en basalte vert, moins grande et très-inférieure comme art et comme exécution, qui a été également apportée à l'Exposition universelle. On remarquera l'identité du portrait du roi dans ces deux statues, dont l'une, celle de basalte, le représente arrivé à la vieillesse et presque à la décrépitude, tandis que l'autre, celle de diorite, le montre dans toute la force de l'âge.

Ceux qui n'ont vu que superficiellement quelques monuments égyptiens en ont pour la plupart rapporté l'impression, généralement répandue autrefois même parmi les savants, que les artistes des temps pharao-

niques reproduisaient toujours dans leurs œuvres, sans modifications, un même type de figure purement conventionnel. Rien n'est moins juste que cette impression. L'air de famille et d'identité presque absolue qu'offrent entre eux, au premier abord, les visages des statues égyptiennes, tient uniquement à la communauté de race des individus qui y sont représentés. Lorsqu'un rameau de la famille humaine se distingue des autres par un type spécial et nettement accentué, tous les membres de ce rameau semblent aux étrangers avoir la même figure. Pour nos yeux européens, tous les nègres se ressemblent; il faut une habitude spéciale pour distinguer un indigène du Sénégal, du Dahomey, de la côte de Bénin ou de Mozambique, et encore plus pour reconnaître dans chacun de ces peuples ce qu'il y a de particulier à la figure de chaque individu; les blancs produisent sur les nègres une impression identique. Je me rappelle aussi l'étonnement que me causait, lorsque je parcourais le Liban, la rapidité et la sûreté avec laquelle mes guides me disaient, sans jamais se tromper, à la seule inspection du visage des hommes que nous rencontrions : « Voici un Druse, un Maronite ou un Grec-Uni, » quand aucune différence dans le costume ne caractérisait ces hommes, et quand mes yeux ne savaient voir dans leurs traits que la répétition perpétuelle et uniforme du type de la race arabe. C'est que, sous le type commun d'une race, la nature produit toujours une série de différences secondaires, et réelles quoique moins éclatantes, qui en caractérisent chaque division, et que dans ces divisions chaque individu possède une figure particulière, bien que reproduisant les grands traits distinctifs du type national. Les Égyptiens, qui rendaient avec une vérité si frappante les traits des races étrangères, qui dans leurs monuments savaient si bien dessiner les têtes des Juifs, des Arabes, des Éthiopiens, des nègres et des tribus indo-européennes que leurs flottes rencontraient à l'état sauvage dans l'Archipel, ne savaient pas moins bien indiquer, en représentant des personnages de la race de Mistraïm, les nuances délicates qui constituent l'individualité de chaque figure. Lorsque l'on compare un grand nombre de monuments de l'Égypte, on reconnaît bientôt que l'uniformité des têtes n'est qu'une apparence trompeuse, et que presque toutes les figures sont des portraits aussi vrais et aussi individuels qu'aucun peuple ait jamais pu les faire. C'est surtout dans les images royales que cette recherche de la vérité des têtes est frappante à toutes les époques. Aussi, dès à présent, on pourrait ajouter un volume d'*Iconographie égyptienne* aux travaux de Visconti sur celle des Grecs et des Romains, et quiconque a fait pendant un certain temps une étude, même peu approfondie, des monuments pharaoniques, sait distinguer les visages des principaux rois

de l'Égypte d'une manière aussi exacte et aussi sûre que l'on distingue, sur les monnaies et dans les bustes, les visages des empereurs romains.

La statue de Schafra est une sculpture d'une grande puissance,

SCHAFRA. — Statue en diorite.

remarquable par la largeur de son exécution. C'est bien ainsi que l'imagination se représente les orgueilleux constructeurs des Pyramides. Le roi est assis sur son trône avec la gravité majestueuse d'un homme qui se croit dieu; l'épervier divin étend ses ailes derrière sa tête pour le protéger et comme pour l'animer de son souffle. Comparée à la figure de bois, cette statue présente certaines marques d'archaïsme. L'art n'y est pas encore parvenu au même degré de perfection; mais, si l'on tient

compte de la différence qui devait exister entre une image royale et l'effigie d'un simple particulier représenté dans les habitudes ordinaires de sa vie, surtout chez un peuple qui considérait le souverain comme une manifestation de la divinité sur la terre, il est facile de reconnaître que l'art qui a produit la statue de Schafra était déjà dans la même voie de réalisme que celui qui a donné naissance à la statue de bois du fonctionnaire Ra-em-Ké. La nature de la matière travaillée a forcé à simplifier l'exécution, à procéder par plus grands plans, à sacrifier un certain nombre de détails. Mais c'est toujours la même tendance à reproduire la réalité de la nature sans chercher aucunement à l'idéaliser. On y retrouve l'application des mêmes principes et la même hardiesse dans l'imitation de la musculature des jambes et des bras, exprimée avec tant de vigueur et de saillie qu'elle rappelle presque les licteurs du *Saint-Symphorien*. La roche dans laquelle cette statue a été taillée est plus dure que le porphyre. En la regardant, l'esprit est effrayé de la patience prodigieuse qu'il fallait pour mener à fin le travail d'un pareil colosse dans un bloc de diorite ; une vie de sculpteur devait s'y user tout entière. Et lorsqu'on réfléchit à l'antiquité à laquelle remonte ce monument, exécuté sur les rives du Nil tandis que toutes les autres nations menaient encore la vie absolument sauvage, on demeure stupéfait du degré de perfection où l'Égypte avait dès lors poussé les procédés matériels de l'art, et on se demande à l'aide de quels moyens on parvenait à travailler ainsi une semblable matière dans une civilisation qui sans doute connaissait le fer [1], mais se refusait à l'employer par un motif superstitieux. Le fer passait en effet pour impur, car c'était avec un instrument de ce métal qu'Osiris avait été tué par Typhon, et aux yeux des Égyptiens la rouille, dont le fer se couvre immédiatement sous le climat des bords du Nil, n'était autre que le sang du dieu qui continuait à transsuder au travers du métal.

Il est intéressant de comparer à ces œuvres de l'art égyptien à sa première aurore celles qu'il produisit bien des siècles plus tard, dans sa dernière floraison, peu de temps avant la conquête des Perses. L'exposition de M. Mariette nous en fournit les moyens, car elle offre quelques très-remarquables spécimens de cette dernière époque, le groupe de serpentine représentant un personnage de la cour des rois de la XXVIe dynastie, nommé Psammétichus, sous la protection de la vache sacrée d'Hathor, et surtout la belle statue d'albâtre de la reine Améniritis, découverte à

1. On a trouvé un morceau de barre de fer pris dans les maçonneries de la principale des pyramides de Gizeh.

Karnak. Cette reine eut un rôle important dans les affaires de l'Égypte au temps de l'invasion éthiopienne de la fin du VIIIe siècle avant notre ère. Sœur de Sabacon, qui lui avait confié la régence de ses provinces

AMÉNIRITIS. — Statue en albâtre.

égyptiennes, elle apporta ses droits aux deux couronnes d'Égypte et d'Éthiopie à un usurpateur du nom de Piankhi, lequel ne sut pas se maintenir longtemps sur le trône ; mais elle eut de ce mariage une fille, la princesse Schap-en-ap, qui fut ensuite épousée par Psammétichus Ier, l'heureux aventurier fondateur de la XXVIe dynastie.

La statue de cette reine est le meilleur morceau jusqu'à présent connu

de la sculpture égyptienne à l'époque où elle vivait et où l'art, tombé dans une décadence absolue depuis les derniers Rhamsès, eut encore une renaissance. C'est une œuvre qui ne manque ni de grandeur dans le style, ni de finesse dans l'exécution. La figure a surtout une grande élégance et l'ensemble des formes du corps, enveloppé d'une longue robe qui les dessine à moitié, est éminemment chaste et pur. Mais combien cette sculpture est inférieure à celle de la statue de bois, du Ra-Nefer et même du Schafra ! La vie n'y est plus ; l'imitation fidèle et serrée de la nature s'y cherche vainement. Tout est mou, rond et surtout conventionnel. Les lignes générales sont encore grandioses et sévères, le sentiment de la composition majestueux, mais l'étude savante et précise des détails, le modelé soigneux et vrai font absolument défaut. L'art a cessé d'être réel pour devenir hiératique ; il reproduit désormais les formes d'après un certain type invariable et convenu, au lieu de s'attacher à la nature. Si l'immortelle découverte de Champollion n'avait pas eu lieu, si la lecture des hiéroglyphes demeurait encore pour nous un arcane impénétrable ; si, pour juger de la marche et des développements de l'art en Égypte, nous en étions réduit à nous guider exclusivement sur l'analogie avec ce qui s'est passé chez les autres peuples, nul doute que nous ne tombassions encore dans la même erreur que les savants de la grande expédition d'Égypte, que, regardant la statue d'Améniritis et les œuvres de la même école comme des produits d'un art à ses débuts, encore enveloppé dans les langes du symbolisme primitif, nous ne les crussions bien antérieures aux sculptures de la IVe et de la Ve dynastie. Et pourtant elles sont d'au moins trente siècles plus récentes !

L'histoire de l'art en Égypte, maintenant qu'on en connaît exactement les différentes phases, se montre en effet à nous comme ayant suivi une marche inverse de celle que le développement en a suivi chez toutes les autres nations. Celles-ci ont débuté par l'art exclusivement hiératique, et ce n'est que par un progrès postérieur qu'elles ont atteint à l'imitation vraie et libre de la nature, quand elles se sont élevées jusqu'à ce point. Seuls au monde, les Égyptiens ont commencé par la réalité vivante pour finir par la convention hiératique. Leurs sculptures les plus archaïques, celles qui peuvent être rapportées avec certitude à la IIIe dynastie et avec toute vraisemblance à la IIe, et qui portent les marques les plus manifestes d'un art encore dans l'enfance, les bas-reliefs du tombeau d'Amten au musée de Berlin, les trois statues de personnages memphites du nom de Sepa au Louvre, n'ont rien d'un art hiératique ; elles sont déjà complétement conçues dans la tendance réaliste qui atteignit son apogée de perfection sous la Ve dynastie.

Sur les bords du Nil, le premier développement des arts plastiques a été entièrement libre et laïque, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Les influences sacerdotales n'y sont intervenues que plus tard. Ce sont celles qui ont frappé l'art d'immobilité et lui ont enlevé sa vie par l'établissement d'un canon immuable des proportions, placé sous la sauvegarde d'une sanction religieuse.

Sans doute il est bien loin de notre pensée de croire que c'est une décadence pour un art que de passer du réalisme absolu au symbole religieux ; mais il est nécessaire qu'en entrant dans cette nouvelle voie, moralement bien plus haute, il reste fidèle à l'imitation vivante de la nature et qu'il ne tombe pas dans la convention. Il ne faudrait pas se figurer que la sculpture égyptienne, aussitôt après l'établissement du canon des proportions et de l'influence du sacerdoce, en soit venue du premier coup au point où nous la font voir les meilleures œuvres de ses derniers âges, comme la statue d'Améniritis. Il y a eu un temps où l'art pharaonique, tout en admettant le nouvel élément de l'inspiration religieuse et les entraves de ses lois hiératiques demeurait encore fidèle à l'étude de la nature. Ç'a été son point suprême de perfection, au delà duquel il n'y avait plus qu'à descendre. Les qualités des œuvres primitives n'étaient pas surpassées dans la même voie, mais elles se maintenaient encore dans une certaine limite, et elles étaient associées à une élévation de pensée spiritualiste, à une grandeur religieuse qui touchait au sublime.

Le tableau de l'histoire de l'art égyptien n'est pas complet à l'Exposition du Champ de Mars. Nous n'en avons que le commencement et la fin. Aussi doit-on regretter vivement que M. Mariette n'ait pas apporté à Paris, et réuni dans la même salle, aux merveilles qu'il a placées sous les yeux du public, quelques morceaux qui auraient représenté dignement le grand art de la XVIIIe dynastie et du commencement de la XIXe. Quelque remarquables que soient les copies peintes sous le portique extérieur du temple, elles ne sauraient avoir la même éloquence que des originaux et elles ne donnent pas une idée complète de ces vastes bas-reliefs historiques dont on a dit si justement que « c'est de la sculpture biblique, qui a toute la majesté des prophètes et presque la vérité d'Homère ». A défaut de monuments originaux, je voudrais du moins que l'on pût avoir sous les yeux quelques moulages, surtout celui de la tête d'un des colosses de Rhamsès II, sculptés dans le rocher d'Ibsamboul en Nubie, dont la plupart de nos lecteurs ont probablement vu la reproduction au palais de Sydenham, avant que l'aile orientale de cet édifice eût été détruite par le feu. La vue de ce morceau vraiment sublime modifierait, je n'en doute pas, l'impression que l'on emporte généralement de la

visite au temple égyptien du Champ de Mars, impression qui consiste à regarder l'art pharaonique comme ayant déchu dès qu'il est sorti de son réalisme premier. Jamais, en effet, chez aucun peuple, on n'a mieux réussi pour la vérité, la perfection du modelé et la noblesse tranquille de l'expression des traits, que dans les têtes des colosses d'Ibsamboul. Winckelmann n'a pas tracé d'autres règles pour cette beauté calme, qu'il regarde comme le comble de l'art. La Junon Ludovisi, quatre fois au moins plus petite, ne l'emporte pas par le sentiment de l'ensemble, par l'harmonie de tant de parties simultanément étendues. Phidias lui-même n'a pas imprimé plus de majesté sur le front de ses dieux et de ses héros.

L'âge des dynasties primitives n'est donc pas, quelque charme de vérité et de vie qu'aient ses œuvres, l'âge le plus grand de l'art égyptien. Celui-ci s'est élevé encore sous l'influence de la pensée religieuse et l'impulsion du sacerdoce. Mais la voie de tendance exclusive au symbole hiératique dans laquelle il entra, la fixation d'un canon invariable des proportions, en entravant la liberté des artistes, devait forcément, et par une pente rapide, conduire à la convention pure, à l'abandon de toute étude de la nature pour l'uniforme reproduction des types désormais fixés, à l'immobilité, à l'absence de vie. C'est ce qui est, en effet, arrivé dans le cours des siècles, et c'est en suivant cette voie que, chez les Égyptiens, s'est produite la décadence.

VII.

Le réalisme exclusif de l'art égyptien primitif, l'absence de toute recherche d'idéal dans ses œuvres, tiennent à un vaste ensemble de faits qui creuse un abîme profond entre l'Égypte de l'*ancien empire* et celle du *moyen* et du *nouvel empire*.

Nous l'avons déjà dit, lorsqu'on voit l'Égypte commencer à se réveiller, après la longue et jusqu'à présent inexplicable éclipse de sa civilisation qui s'étend de la VIe à la XIe dynastie, elle semble recommencer à nouveau sa carrière, presque sans aucune tradition du passé. L'art traverse alors une nouvelle enfance, au lieu de se greffer sur les enseignements des écoles primitives.

A partir de la XIe dynastie, les représentations religieuses forment la grande majorité de ses œuvres; elles se multiplient sous toutes les formes et sur tous les genres de monuments, même sur les objets usuels. Au contraire, nous possédons maintenant bien des sculptures de l'âge qui va de la IIIe à la IVe dynastie; elles proviennent presque toutes de tombeaux, c'est-à-dire de la classe de monuments où le symbolisme religieux

a trouvé chez tous les peuples le plus naturellement sa place. Eh bien, *sans aucune exception*, ces sculptures nous montrent l'art exclusivement appliqué à la reproduction des scènes de la vie réelle ; on ne connaît pas une seule représentation symbolique, une seule image divine de la période de l'*ancien empire*.

Nous sommes dans ces monuments, on le voit, bien loin de l'Égypte telle que les témoignages des auteurs classiques sont unanimes à la décrire, telle qu'elle se montre à nous dans les monuments de tous les siècles de son existence à partir de la XIe dynastie, bien loin de cette Égypte éminemment religieuse, terre classique des symboles, des mystères et des spéculations de la plus haute philosophie. Les œuvres de l'art sont le plus fidèle miroir du génie et des tendances générales des sociétés. Et, en effet, tout semble indiquer que la première civilisation de l'Égypte fut essentiellement matérialiste et très-peu préoccupée des choses de la religion.

Ce n'est pas que l'on ne rencontre quelquefois des noms de dieux dans les inscriptions de l'*ancien empire*, et que ces noms ne soient ceux de divinités que nous voyons adorées plus tard. Mais il n'en est pas moins certain que la religion des dynasties primitives était profondément différente de celle de l'Égypte postérieure, bien plus grossière et plus matérielle. Ceux des personnages du Panthéon pharaonique qui représentent des conceptions élevées, d'un caractère vraiment philosophique, et dans lesquelles on observe un puissant élan vers le spiritualisme, Ammon et Osiris, par exemple, ou ne paraissent pas avoir été connus dans les premiers âges, ou si, l'on en trouve quelques rares mentions, leur culte et leur conception n'étaient encore qu'à l'état de germe. La religion des dynasties les plus anciennes, telle que nous la révèlent les monuments, se borne au culte purement astronomique et matériel du soleil et à l'adoration des animaux sacrés, du taureau de Memphis et du bouc de Mendès, si manifestement empreinte du fétichisme, et à laquelle la religion savante des siècles postérieurs eut tant de peine à donner une haute signification philosophique. Et cette religion même, si grossière qu'elle soit, ne tenait évidemment que très-peu de place dans la vie des Égyptiens de l'*ancien empire*. Le véritable culte de ces siècles prodigieusement reculés, était l'avilissante adoration des rois, divinisés de leur vivant même par le seul fait de la possession du pouvoir suprême. C'est là le culte vraiment développé sous l'*ancien empire*, celui qui tient la première place sur les monuments, celui qui avait partout ses autels. Celui d'aucun dieu n'en approchait, ni pour le développement ni pour l'importance. La différence du génie fondamental des deux civilisations de l'Égypte se peint parfai-

tement dans le contraste entre les préceptes de morale toute positive et pratique du prince Phath-hotep, dans le papyrus de la Bibliothèque impériale et les spéculations souvent désordonnées, mais toujours grandioses et élevées, du *Rituel funéraire*.

Mais la différence entre les temps antérieurs à la VIe dynastie et ceux qui commencent à la XIe n'existe pas seulement dans cet ordre de choses. Le contraste des deux époques se marque sur tous les points et révèle deux génies absolument distincts. La constitution sociale est tout autre, les mœurs diffèrent par mille détails, les titres des fonctionnaires, dans l'ordre civil et dans l'ordre sacerdotal, ne sont plus les mêmes; surtout, aux époques primitives, l'exercice du sacerdoce paraît intimement lié aux grands emplois civils et politiques; le culte est alors une pure affaire de police et d'ordre public, qui entre dans les attributions des fonctionnaires; il n'y a plus de sacerdoce proprement dit, constitué librement et d'une manière indépendante. Les noms propres usités dans les anciennes familles ne se retrouvent plus après la XIe dynastie; la langue même et l'écriture semblent profondément modifiées.

Il y a donc en réalité deux Égyptes distinctes et successives : la vieille Égypte memphite qui a duré jusqu'aux troubles de la fin de la VIe dynastie et l'Égypte thébaine qui débute à la XIe. C'est cette dernière seule qu'ont connue les Grecs et sur laquelle ils ont assis leurs jugements. L'intervalle entre les deux est précisément marqué par la chute subite de la première civilisation, si florissante pendant plusieurs siècles, et par la lacune étrange que la science constate dans l'histoire monumentale des bords du Nil, pendant un laps de temps que les listes de Manéthon remplissent par la succession de quatre dynasties.

La différence du génie des deux Égyptes est telle qu'il semble indispensable d'admettre entre les deux un grand changement dans le sang de la population. Et en effet, si vous montez dans la salle anthropologique placée au premier étage de l'*okel* du parc égyptien au Champ de Mars, et si vous étudiez la précieuse collection dans laquelle M. Mariette a réuni cinq cents crânes de momies appartenant tous à des époques certaines, vous constatez avec étonnement que les têtes des Égyptiens antérieurs à la VIe dynastie, — que l'on rencontre, du reste, à l'état de squelettes dans leurs sarcophages, et qui ne paraissent pas avoir été momifiés, — appartiennent à un autre type ethnographique que celles des Égyptiens postérieurs à la XIe dynastie. Les premiers sont dolichocéphales, les seconds brachycéphales.

La période, longue de plusieurs siècles, qui s'est écoulée entre l'*ancien* et le *nouvel empire*, encore enveloppée pour nous de ténèbres im-

pénétrables, a donc certainement vu se produire une modification très-considérable dans la race des habitants de l'Égypte. Un nouvel élément s'y est introduit, dont le génie était tout différent de celui de la population primitive et dont l'origine n'était sans doute pas la même, et c'est l'union de ces deux éléments, la fusion de leurs génies divers qui a produit la civilisation de l'Égypte thébaine, de cette grande Égypte religieuse et philosophique qui a tenu une place si importante dans l'histoire de l'humanité.

D'où venait le nouvel élément qui modifia la population égyptienne entre la VIe et la XIe dynastie? Comment s'est opérée son introduction? Est-ce par voie d'invasion violente ou bien par une infiltration lente et progressive? La science ne peut encore donner aucune réponse à ces questions, aucun éclaircissement sur ces problèmes, dont le mystère même est de nature à piquer plus vivement notre curiosité. Mais pour ma part je ne serais aucunement surpris si quelque jour un monument, encore enfoui sous les sables, venait nous révéler qu'après la fin de la VIe dynastie un flot de population venu d'au delà des cataractes est descendu, en suivant le cours du Nil, sur l'Égypte, dont les habitants originaires étaient purement asiatiques, et que les premiers princes thébains de la XIe race royale, les Entef et les Montouhotep, avaient une origine éthiopienne.

La constatation d'une révolution aussi complète dans les bases mêmes les plus essentielles de la société, d'un changement aussi radical à une certaine époque de l'existence historique de la terre des Pharaons, ne concorde pas avec l'idée qu'on se fait d'ordinaire de « l'immuable Égypte, » suivant l'expression de Bossuet. Faut-il donc rayer du tableau d'ensemble de l'histoire universelle cette notion de l'immobilité de l'Égypte, constituée dans le monde pendant tant de siècles comme la gardienne de traditions antiques et invariables? Oui, s'il s'agit de l'abîme véritable qui sépare, malgré certaines analogies persistantes, les deux civilisations de cette contrée; non, s'il s'agit de la seconde Égypte, de l'Égypte thébaine, qui commence à la XIe dynastie.

Or, c'est celle-là seulement que les penseurs des âges classiques ont connue; c'est celle-là où ils ont été chercher des enseignements; c'est celle-là seule qui a joué un grand rôle dans l'histoire générale du monde. L'Égypte memphite des âges primitifs, avec son développement précoce de civilisation matérielle, a été un phénomène isolé, vivant exclusivement sur lui-même, sans expansion extérieure, sans influence réelle sur la marche de l'humanité. L'Égypte thébaine, au contraire, a puissamment influé sur cette marche générale du progrès humain. C'est elle dont

l'action matérielle et morale a rayonné au loin, d'abord par ses conquêtes, puis, quand elle eut cessé d'être une puissance militaire et prépondérante, par les leçons de sa science et de sa sagesse, de sa religion et de sa philosophie. C'est cette seconde Égypte qui dans le monde a joué successivement un double rôle : d'abord celui d'initiatrice des peuples avec lesquels elle fut en contact, puis, quand ces peuples se furent lancés hardiment dans la voie du progrès, celui de conservatrice des traditions antiques, de la vieille sagesse symbolique des âges reculés.

Sans doute, on l'a vu par l'esquisse rapide que nous avons tracée de ses annales, l'Égypte thébaine a compté bien des révolutions : elle a vu plus d'une invasion étrangère s'abattre sur son territoire; à plusieurs reprises elle a été témoin d'éclipses et de renaissances dans sa civilisation. Il serait facile, pour celui qui voudrait se préoccuper des détails plus que des faits généraux et des grandes lignes de l'histoire, d'étager sur ces faits un paradoxe semblable à celui qu'Abel Rémusat soutint un jour au sujet de la Chine et de l'Orient musulman, lorsqu'il prétendit montrer dans les révolutions de ces contrées un mouvement de progrès pareil à celui des sociétés européennes.

Mais qu'importent dans l'ensemble, dans la marche générale de l'humanité, dans le jugement philosophique à porter de haut sur le rôle que chaque peuple y a joué, ces mouvements d'un océan sans limites, ces vagues qui montent et qui descendent, ces peuples qui se choquent, qui se brisent, ces trônes qui s'élèvent et qui sont renversés? Qu'importent ces variations perpétuelles, si tout ce mouvement s'opère sur lui-même, si le genre humain n'a tiré pour son progrès aucun profit de ces luttes?

C'est dans le profit qu'est la différence fondamentale entre les races orientales, quelque remplie de révolutions que soit leur histoire, et la race européenne. En Europe, à dater du moment où la première lueur de civilisation a commencé à luire, il n'y a pas un cri, pas un combat, pas une douleur, en quelque sorte, qui n'aient été féconds. Le fruit de l'histoire est précisément de chercher dans chacun des événements et des malheurs qui se succèdent ce que l'humanité en a tiré; et toujours en Europe, sans forcer le moins du monde les conséquences, nous constatons l'existence de ces profits incessants. Mais dans l'Orient, à partir d'un certain point, rapidement atteint dès les époques les plus reculées, il n'y a que des apparences, des illusions, des espérances, suivies des plus étranges catastrophes.

Oui, l'Égypte thébaine, la véritable Égypte dont l'historien philosophe doit avant tout tenir compte, est demeurée immobile et immuable au travers des siècles, en dépit de ses nombreuses révolutions politiques.

Ni les invasions étrangères, ni les luttes intestines n'ont apporté en elle aucun changement. Elle a quelquefois plié sous la violence du torrent qui fondait sur elle; mais, une fois le torrent passé, elle s'est relevée exactement la même. D'aucune de ses crises, même les plus violentes, d'aucune de ses souffrances, d'aucun de ses triomphes, n'est sorti un progrès nouveau. Plusieurs fois, comme lors de l'invasion des Pasteurs, sa civilisation a paru sombrer dans la tempête; mais si elle a toujours refleuri tant qu'elle ne s'est trouvée en face que de la barbarie, aucune de ses renaissances n'est parvenue à la porter au delà du point où elle s'était une fois arrêtée. Telle elle était sous les Osortasen et les Aménemhé, telle nous la retrouvons sous les Rhamsès; telle elle était encore sans modifications quand elle commença à entrer en rapport avec les Grecs. Elle ne s'était pas constituée sans peine; cette seconde civilisation égyptienne avait été précédée par une première phase, notablement différente, et ce fut seulement à l'époque de la XIe dynastie qu'elle s'assit sur ses bases définitives. Mais depuis lors jusqu'à la conquête d'Alexandre, 2,700 ans s'écoulèrent, pendant lesquels elle ne changea pas. Vingt-sept siècles d'immobilité! n'est-ce pas un phénomène unique dans le monde, et ne suffit-il pas à légitimer le jugement que l'histoire a toujours porté de l'antique Égypte?

La société égyptienne se peint fidèlement dans son architecture. Elle était constituée exclusivement pour la durée, pour conserver ses traditions en bravant l'action des siècles; mais elle ne pouvait se maintenir qu'en demeurant immobile. Du jour où elle s'est trouvée en contact avec l'esprit de progrès, personnifié dans la race et dans la civilisation grecques, elle devait forcément périr. Elle ne pouvait pas se lancer dans une voie nouvelle, qui était la négation de son génie, mais en même temps elle ne pouvait plus continuer son existence immuable. Aussi, dès que l'influence grecque a commencé à la pénétrer, est-elle tombée en pleine dissolution et s'est-elle affaissée sur elle-même dans un état de décrépitude déjà semblable à la mort.

VIII.

Le lecteur a dû remarquer que jusqu'à présent, en parlant des sculptures contemporaines des dynasties primitives que M. Mariette a exposées au Champ de Mars, nous avons soigneusement évité de préciser des dates, et que nous nous en sommes tenu à des notions vagues d'antiquité prodigieusement reculée. Mais il est nécessaire, avant de termi-

ner, de sortir de ce vague prudent et de mettre le lecteur à même de juger ce qu'est le degré d'antiquité dont nous parlons.

La science n'est pas encore à même de déterminer avec certitude, en ce qui touche aux temps initiaux des annales de l'Égypte, des dates précises; il reste pour nous, dans la succession des événements dont les rives du Nil furent le théâtre, deux lacunes trop étendues pour permettre un semblable résultat. Mais l'état des progrès de l'égyptologie est tel, surtout depuis quelques années, que l'on se trouve aujourd'hui parfaitement en mesure de déterminer des grandes époques, dans la fixation desquelles la chance d'erreur est peut-être tout au plus d'un siècle ou deux, résultat merveilleux déjà lorsqu'il s'agit de la reconstitution d'une histoire si antique, dont, il y a cinquante ans, on ne connaissait pas encore un seul mot.

A mesure que les secrets des annales égyptiennes se révèlent à nos yeux par l'étude des monuments et par l'extension des nouvelles fouilles, on voit grandir chaque jour l'autorité, l'exactitude et la véracité des listes royales de Manéthon, dont l'énorme étendue a paru pendant si longtemps impossible à croire. A chaque pas que la science fait en avant, s'écroulent tous les systèmes ingénieusement échafaudés pour raccourcir la durée que le canon présenté par le prêtre de Sébennytus à Ptolémée Philadelphe attribue à la monarchie égyptienne, toutes les théories sur des dynasties collatérales et contemporaines qui s'y seraient trouvées mises bout à bout au lieu de marcher parallèlement. Le témoignage formel et précis des monuments de chacune des dynasties énumérées par Manéthon force les esprits les plus rebelles à reconnaître qu'elles se sont réellement succédé. Sans doute il y a eu plus d'une fois dans les annales de l'Égypte des dynasties collatérales, des compétitions plus nombreuses encore qu'on ne l'avait jamais supposé. Mais nous voyons maintenant que ces dynasties latérales, ces compétitions violentes avaient été soigneusement écartées de la liste de Manéthon, et que celle-ci ne contenait que la série successive des princes tenus pour légitimes par les traditions du sacerdoce de l'âge ptolémaïque.

Les monuments nous donnent aujourd'hui les moyens de contrôler l'exactitude de Manéthon, — sinon dans tous les détails, du moins dans les grands traits généraux, — pour presque toutes les dynasties. La période qui s'étend de la VIe à la XIe forme seule un vide absolu dans la série monumentale; mais ayant reconnu que le témoignage du prêtre de Sébennytus était vrai pour les autres époques, il est bien difficile, en bonne logique, de ne pas l'accepter également pour celle-ci. Nous devons donc, dans l'état actuel de la science, nous en tenir fidèlement aux

chiffres de Manéthon, qui n'ont peut-être qu'un seul défaut, celui d'être un peu trop courts, tandis qu'autrefois on les croyait beaucoup trop longs.

En s'appuyant sur ces chiffres et sur les confirmations qu'y apportent les monuments connus et étudiés jusqu'à ce jour, nous plaçons, d'accord avec tous les égyptologues, Séthos et Rhamsès II à cheval sur le XVe et le XIVe siècle avant l'ère chrétienne, et l'avénement de la XVIIIe dynastie vers le début du XVIIe siècle; cet avénement, avons-nous déjà dit, inaugure le *nouvel empire*. 511 années, c'est un fait qui paraît maintenant bien certain, s'étaient écoulées entre l'entrée des Pasteurs en Égypte et leur expulsion par Amosis; il faut donc rapporter à la fin du XXIIIe siècle avant Jésus-Christ la grande invasion qui termina la florissante période historique connue sous le nom de *moyen empire*. Continuant cette marche proleptique, on arrive à la XIIe dynastie, au temps de ces grands princes appelés Osortasen et Aménemhé, qui occupèrent le trône pendant deux siècles, de 3050 environ à 2850. D'un demi-siècle antérieur est l'avénement de la XIe dynastie, que nous avons signalé dans cette étude comme le point initial de la seconde civilisation pharaonique, de l'Égypte thébaine; il faut donc le placer vers l'an 3100 avant notre ère. Ainsi que nous venons de le remarquer, il faut, pour les siècles qui précèdent immédiatement, s'en rapporter à Manéthon, que nous n'avons aucun moyen de contrôler alors. Il compte 436 ans entre la fin de la VIe dynastie et le commencement de la XIe; prenons cette donnée en gros et nous arrivons dans le XXXVIIIe siècle avant la naissance du Christ pour la terminaison de l'*ancien empire*. A partir de ce moment jusqu'à la IIIe dynastie, l'histoire ne présente plus d'obscurités; la succession des règnes et leur durée sont certaines. Du moment donc que l'on admet comme point de départ la date approximative que nous avons extraite de Manéthon pour la fin de la VIe dynastie, on peut traduire en chiffres l'âge,—non tout à fait précis, mais approximatif,—auquel remontent les plus importantes œuvres d'art connues des dynasties primitives, et spécialement les principales statues renfermées dans le temple égyptien du Champ de Mars.

Les figures de bois du fonctionnaire Ra-em-Ké et de sa femme sont environ de 3850. Plus de cinquante-sept siècles ont donc passé sur ces fragiles morceaux de bois de cèdre et de mimosa sans y effacer la marque du ciseau de l'artiste! Le Ra-Nefer doit être de cent ans plus ancien. Quant aux statues de Schafra, il faut les inscrire pour le moins vers l'an 4000 avant notre ère. Et ce ne sont pas encore les plus vieux monuments que le sol de l'Égypte ait rendus au jour. Le tombeau d'Amten, au musée de Berlin,

datant du règne de Snéfrou Ier, de la IIIe dynastie, est d'un siècle antérieur aux images de Schafra. Les trois statues archaïques du Louvre, ainsi que la tombe de Thoth-hotep, à Sakkara (découvertes par M. Mariette), doivent être rapportées à la IIe dynastie, c'est-à-dire entre 4700 et 4400. Enfin, si la conjecture que nous avons émise en commençant cette étude au sujet de la grande pyramide à degrés de Sakkara, dont la porte se trouve maintenant à Berlin, parvenait à être un jour démontrée, si ce monument avait été vraiment construit sous la Ire dynastie, il daterait d'une époque séparée par plus de quatre mille huit cents longues années du début de notre ère, et il aurait déjà vu s'écouler plus de soixante-six siècles en défiant leur action destructrice.

De semblables chiffres épouvantent l'imagination. Quarante-neuf siècles avant la naissance du Christ, c'est une antiquité prodigieuse pour une œuvre de la main de l'homme, et surtout pour l'œuvre d'un art véritable. Ni l'Inde, ni la Chine, ni l'Assyrie, n'ont rien conservé qui remonte si haut vers les origines de l'humanité. Mais ce qui est vraiment écrasant pour l'esprit, c'est de trouver alors, non point des peuplades sauvages, mais une société puissamment constituée, dont la formation avait dû déjà réclamer auparavant de longs siècles, une civilisation très-avancée dans les sciences et dans les arts, en possession de procédés matériels d'une rare perfection, capable d'élever des monuments immenses et d'une indestructible solidité.

Mais la Bible, vont me dire, sans doute, quelques personnes effrayées de la hardiesse de ces assertions, auxquelles le public n'est pas encore très-habitué, et qui sont cependant pour la science des vérités certaines et démontrées; mais les 4,004 ans auxquels les Livres Saints réduisent le temps écoulé entre la création de l'homme et la venue du Christ sur la terre, les 2,348 ans qu'ils comptent seulement depuis le déluge jusqu'à l'incarnation, comment les faites-vous concorder avec vos dates égyptiennes?

Beaucoup de gens, en présence d'une semblable question, feraient bon marché de l'autorité de Moïse. Je ne suis pas de ce nombre. Catholique profondément convaincu de tout ce qu'enseigne ma religion, je respecte les Livres Saints, je m'incline devant leur autorité, et je crois à l'inspiration divine qui les a dictés. Mais il est des choses que ces livres ne disent pas, et que seulement les commentateurs ont cru y trouver; ces choses-là, et la chronologie est du nombre, je ne vois rien qui m'oblige à les admettre comme articles de foi, et quand je rencontre des faits positifs qui les démentent, je crois plutôt les faits que les plus ingénieuses combinaisons des commentateurs.

Un des érudits les plus éminents de ce siècle, qui était en même temps un grand chrétien, Sylvestre de Sacy, avait coutume de dire : « On « s'inquiète de la chronologie biblique et de son désaccord avec les dé- « couvertes de la science moderne. On a grand tort, car il n'y a pas de « chronologie biblique. » Rien n'est plus vrai que ce mot, et les catholiques, aussi bien que leurs adversaires, devraient toujours l'avoir présent à la pensée en s'occupant des histoires primitives de l'humanité. La chronologie n'existe, en effet, que là où se rencontrent ses éléments réels, là où l'on possède des monuments qui contrôlent l'exactitude des chiffres transmis par les chronographes, et surtout où l'on connaît la mesure du temps employé par le peuple dont il s'agit de reconstituer les annales. Rien de plus vague par soi-même que le mot *année* et tous les autres mots qui désignent les divisions du temps. Il y a eu des années de 30 jours, d'autres de 3 mois, puis des années lunaires de 353 ou 354 jours, des années solaires vagues de 365 jours, des années solaires fixes de 365 jours et un quart, des années de 365 jours 5 heures 48 minutes 48 secondes, comme celles du calendrier grégorien, et des années encore plus longues, comme étaient les années intercalaires des Grecs. Les différences de ces diverses années, lorsqu'on opère sur une longue suite de siècles, peuvent produire de si énormes erreurs, qu'il est absolument impossible et inutile d'essayer l'établissement d'une chronologie si l'on ne possède pas le premier et le plus indispensable élément du problème, c'est-à-dire la notion parfaite de la mesure du temps d'après laquelle sont énoncés les nombres qu'il s'agit d'examiner. Cet élément, nous le possédons pour l'Égypte, et c'est pour cela qu'une chronologie égyptienne est déjà possible malgré les obscurités qu'elle présente encore, et qu'avec le progrès de la science elle deviendra, dans un petit nombre d'années, certaine jusqu'à l'origine même de la monarchie. Mais, en revanche, nous n'avons et nous n'aurons jamais aucun moyen de connaître quelle était l'année des patriarches aux temps de Mathusalem, de Tharé ou même d'Abraham. Ceci étant, la Bible ne saurait être opposée aux annales égyptiennes, car on ne peut pas contredire le connu et le certain par l'inconnu.

Quand bien même, du reste, nous parviendrions à déterminer la mesure exacte des années au moyen desquelles Moïse a évalué la vie des premiers ancêtres du peuple hébreu, nous n'aurions toujours pas les éléments d'une chronologie biblique. Le texte hébraïque, suivi par saint Jérôme dans la Vulgate, et la version des Septante, ne sont pas d'accord pour l'intervalle entre le déluge et la vocation d'Abraham. On n'y trouve ni le même nombre de générations, ni le même chiffre d'années, et cependant l'un et l'autre de ces textes ont une égale valeur. Il faut donc admettre

que le onzième chapitre de la Genèse a subi, sous la main des copistes, dans la suite des siècles, une altération profonde, soit une interpolation dans un cas, soit un retranchement dans l'autre. Cette altération, dont il est impossible de déterminer la nature, n'a pas porté sur les choses nécessaires à la foi, le caractère divin du texte n'en a pas reçu d'atteinte; mais elle empêche tout esprit critique d'y chercher une base à la chronologie. Et d'ailleurs, du moment qu'une altération y est nécessairement constatée, qui oserait affirmer que la généalogie d'Abraham n'en a pas subi d'autres également graves? que, par exemple, des scribes inintelligents et timorés ne l'aient pas abrégée vers le temps de la Captivité pour en faire coïncider les données avec celles de la chronologie traditionnelle et quelque peu mythique des Babyloniens sur la date de la construction de la Tour de la Dispersion des langues, données que M. Jules Oppert a récemment retrouvées dans les inscriptions cunéiformes, gravées sous Nabuchodonosor à l'occasion des restaurations faites à ce monument, et dont les chiffres sont identiques à ceux du texte hébraïque de la Genèse?

Ne cherchons donc pas dans les Livres Saints ce qui n'y est pas, et ce qui ne saurait y être, une chronologie fixe et certaine. Que notre foi ne s'effraye pas de ce que notre raison découvre dans les annales de l'antique Égypte; il n'y a là rien qui puisse l'ébranler. L'Écriture ne dit qu'une chose, c'est que l'homme est récent sur la terre, et en cela la science confirme pleinement la vérité de son témoignage inspiré. Quelque haut que nous fassions remonter notre race, elle n'est réellement que d'hier. Admettons, si nous le voulons, une antiquité de 20 ou 30 mille ans pour la première apparition de l'homme, comme le soutiennent en ce moment certains géologues qui pourraient bien exagérer les résultats de leurs découvertes; restreignons à 10,000 ou à 8,000 ans, comme le permettent encore les annales de l'Égypte, l'intervalle qui nous sépare du jour où le Créateur mit le sceau à son œuvre, en plaçant sur le globe sa créature la plus parfaite; pour fixer ces dates, nous ne devons recourir qu'aux instruments de la science et du raisonnement. Qu'est-ce, en effet, que ces périodes qui paraissent si longues par rapport à notre vie éphémère, mises en face de l'éternité, ou même en face de ces immenses périodes géologiques qui nous sont révélées avant la création de l'homme par la structure de l'écorce terrestre? Un instant, et rien de plus.

FRANÇOIS LENORMANT.

JOSEPH-MARIE VIEN[1]

(QUATRIÈME ARTICLE.)

X.

AIS ce n'était pas assez que d'être Agréé, que d'avoir des commandes et de plaire à la reine. Il fallait aussi être membre de l'Académie.

Vien y travailla, et le devint sans difficulté le 30 mai 1754. Son tableau de *Dédale dans le labyrinthe attachant les ailes à Icare* fut son morceau de réception.

Quelques semaines après, le 6 juillet, il était nommé adjoint à professeur.

Au sujet de ses cours, nous croyons devoir lui donner encore la parole :

« Mon école particulière ne tarda pas à acquérir de la célébrité par les élèves qui s'y formaient. Tous les ans, j'avais dans mon atelier des jeunes gens qui obtenaient le grand ou le second prix de peinture; d'autres avaient le prix d'expression; plusieurs avaient des médailles pour des dessins d'après nature. J'avais plus d'élèves à moi seul que tous les autres maîtres ensemble.

« *Je fus le premier de l'École française qui, ayant senti la nécessité d'habituer la jeunesse à voir et à connaître parfaitement la nature, introduisis dans mon atelier le modèle vivant trois jours par semaine depuis le matin jusqu'au soir.* C'est devant ce modèle que je faisais sentir à mes élèves les beautés et les défauts qu'il fallait ou suivre ou éviter. *Je tâchai de leur élever l'âme en les électrisant par les conversations que j'avais tous les jours avec eux sur la nature, l'antique et les grands maîtres.*

1. Voir t. XXII, p. 180 et 282; t. XXIII, p. 493.

« Ce langage d'abord eut de la peine à être entendu ; je prêchais à des jeunes gens qui voyaient faire d'une manière tout opposée à celle où je voulais les conduire ; mais à force de persévérance, ma voix perça enfin, et *je suis parvenu non sans peine, à détruire, j'ose le dire, le mauvais goût qui régnait dans tous les arts.* Combien il m'a fallu de constance et de fermeté pour lutter continuellement contre des obstacles sans cesse renaissants, pour écarter journellement les nuages dont on s'efforçait de couvrir *la vérité* que je voulais mettre au grand jour! Heureusement, j'étais d'un caractère ferme et inébranlable, et bien persuadé que la route que je m'étais tracée était la seule qui pût conduire mes élèves à la perfection de l'Art; jamais je ne les laissai s'écarter dans les voies trop battues de l'erreur, et je parvins enfin à leur faire toucher le but désiré de l'*imitation fidèle de la nature.* »

Sa réputation, du reste, franchissait les frontières, et les souverains étrangers recherchaient ses œuvres et sa personne.

Le comte de Moltke, ministre du roi de Danemark, écrivit au jeune maître pour lui commander pour son compte particulier cinq tableaux ; il lui mandait en même temps : « Mais avant de vous parler pour moi, il faut que je vous parle pour mon maître Frédéric V. Il désire vous avoir auprès de lui ; le récit qu'on lui a fait de vos talents et des qualités de votre personne, ont déterminé son choix. D'ailleurs vous n'aurez affaire qu'à Lui ; il aime les arts et désire les introduire dans ses États par tous les moyens possibles ; Il m'a chargé de vous offrir 24,000 livres par an, et un logement dans un de ses palais. »

Vien refusa : il n'était pas ingrat ni cupide, et surtout il voulait mener à bonne fin la mission qu'il s'était donnée de détruire par ses enseignements le mauvais goût du jour. Il répondit qu'il était pénétré de reconnaissance de la proposition qu'on voulait bien lui faire ; mais que tout récemment le gouvernement français l'avait traité d'une manière si distinguée, qu'il craindrait de passer pour un homme qui court au plus offrant, et que ce n'était pas là sa façon d'être ; que si ses faibles talents pouvaient être agréables au roi de Danemark, il ferait pour lui à Paris ce qu'il aurait fait à Copenhague. « Quant à vos propres tableaux, ajouta-t-il, vous devez être bien assuré, monsieur le comte, de tous les soins que j'y mettrai. » Le ministre, homme positif, répondit que personne mieux que lui ne connaissait l'eau bénite de cour ; mais que son avis était qu'un artiste jeune et bien portant devait penser à se faire une fortune pour ses vieux ans.

Vien, peu faiseur d'embarras, et voulant d'ailleurs s'épargner l'ennui de discuter des conseils contraires au parti qu'il avait pris, conseils qui

ne lui auraient pas manqué si sa correspondance avec le comte de Moltke avait été connue, n'avait confié qu'à un seul de ses amis et sous le sceau du plus grand secret, le fait de ces négociations. Naturellement, l'affaire fut bientôt éventée, et M. de Marigny fit dire à Vien, par Cochin son favori, qu'il avait à lui parler.

Après un moment de conversation insignifiante : « Vous ne me parlez pas du Danemark ? lui dit-il. — Comment, monsieur, vous êtes instruit de cette proposition ? J'avais pourtant recommandé le secret à la personne à qui j'en ai parlé ! Enfin ! Eh bien, je suis très-résolu à ne jamais quitter la France. Mais, monsieur le marquis, vous paraissez vouloir des détails ; tenez, voici la première lettre que m'a écrite le comte de Moltke. » Après l'avoir lue, le marquis de Marigny dit : « Si j'étais le roi de Danemark, je voudrais vous avoir ; mais nous qui vous avons, nous voulons vous garder. » Vien lui fit ensuite lire la copie de sa réponse. Il en fut très-satisfait, lui fit beaucoup d'amitiés et lui dit qu'on le reconnaissait bien là, et qu'il pouvait être assuré que la première place qui vaquerait dans les arts serait pour lui. Vien lui donna ensuite la seconde lettre du comte, où il était question de l'eau bénite de cour. Elle le rendit furieux, et il dit à Vien que du reste, s'il s'avisait de quitter la France, il le ferait poursuivre et arrêter : « Oui, monsieur, ajouta-t-il, j'obtiendrai un ordre du roi pour vous faire revenir, en quelque lieu que vous soyez. » Vien répliqua en riant : « Monsieur le marquis, je ne vous ferai pas courir bien loin. » Le directeur général lui prit alors la main, et sa colère s'apaisant tout d'un coup se changea en paroles affectueuses. L'affaire du Danemark en resta là, à cela près que Vien peignit pour Frédéric V cinq grands dessus de porte de six pieds sur quatre, représentant *la Force, la Prudence, l'Amour de la Patrie, Orphée* et *Amphion.*

Vien eut à peu près vers la même époque une satisfaction d'un autre genre, qui, pour n'avoir pas son origine dans une rivalité de souverains se disputant son pinceau, ne lui fut pas moins douce. Il put se rendre utile à l'un de ses bienfaiteurs, à l'excellent comte de Caylus. Ce fut à l'occasion de la découverte que cet ami des arts avait faite d'un moyen de peindre en cire.

Le comte avait été engagé dans la recherche du secret de la peinture en cire des anciens, par différents passages de Pline le naturaliste, qui en font mention, et était arrivé à trouver un moyen de peindre en remplaçant l'huile par de la cire dissoute dans de l'essence de térébenthine. Ce n'était pas, comme on le crut alors, peindre en cire et au feu, ce n'était pas l'*encaustique* des anciens, que Bachelier, s'il faut s'en rapporter à Diderot, retrouva plus tard à la suite de la découverte du comte

de Caylus, mais c'était un moyen de peindre à la cire. Le comte avait lu à l'Académie des Beaux-Arts un mémoire sur ce procédé, et Vien s'était aperçu que la plus grande partie des artistes riaient sous cape, jugeant cette pratique impossible. Il résolut de donner raison à son ami, et un mois après il avait appliqué la découverte du comte et peint à la cire une *tête de Minerve.*

Cette tête fut un événement. Toute l'Académie alla la voir; elle fut exposée ensuite chez Mme Geoffrin; on la porta à l'Académie des Inscriptions; et, avant qu'elle prît sa place dans la galerie de M. de Lalive de July, qui la paya 1,200 livres, Vien eut l'honneur de la présenter à Bellevue au roi Louis XV.

Ce ne fut pas tout. En quittant Bellevue, le cardinal de Luynes conduisit Vien à Versailles chez le Dauphin dont la curiosité avait été éveillée. Au sortir de chez Monseigneur, Vien fit observer au cardinal que si la reine apprenait qu'ils étaient venus à Versailles avec cette tête sans la lui faire voir, ils seraient grondés l'un et l'autre. Ils se rendirent donc chez Sa Majesté. Elle avait conservé de Vien un bon souvenir, car comme le cardinal le quittait dans un des salons pour aller la prévenir, elle l'aperçut et lui cria de sa place : « Entrez donc, M. Vien. » Elle fut enchantée de ce travail dont on lui avait déjà parlé, et même, quelque temps après, elle s'amusa à dessiner à la sanguine une tête de vierge que Vien avait exécutée par le même procédé et exposée au Salon la même année (1755) avec plusieurs autres peintures à la cire sur bois ou sur toile. La gravure par François de ce dessin de la reine, est tout ce qui reste de cette série de peintures dont deux pièces, la *tête de Minerve* et une *tête d'Anacréon* ont appartenu à la Russie, mais dont (suivant une lettre que nous a adressée M. de Guédéonoff, directeur des musées impériaux) la dernière a été vendue « comme médiocre » et dont la première a disparu. La tête de vierge qui appartenait à M. de Lalive a été vendue à sa mort 42 livres. Les autres sujets étaient : *Une nymphe de Diane occupée de l'Amour endormi dans un paysage* (à M. Majauld); *Zéphire, Flore* (tous deux à M. de Bazinville); *Une Jeune Grecque qui brode* (à un autre ami de M. de Caylus, date inconnue).

XI.

Vien était, on peut dire, *arrivé*. Successivement repoussé, discuté, combattu, vainqueur, très-protégé, accablé de commandes royales et quasi royales, présenté à la favorite, au roi, à la reine, membre de

l'Académie et professeur adjoint à cette compagnie, il était, à trente-neuf ans, dans une situation correspondant bien à l'âge de la maturité où il allait entrer. Cette situation cependant était incomplète : son foyer était solitaire.

Ici encore nous retrouvons M. de Caylus; et vraiment, en retraçant cette vie d'un homme pour qui il fut un si incomparable ami, à voir ce grand seigneur si noblement simple, si franc, si honnête, se faisant avec une telle sincérité le camarade des artistes, les conseillant avec tant de discrétion, les soutenant, les encourageant, les poussant avec tant de zèle pour l'art, les secourant avec une si rare délicatesse, on se sent pris pour ce bienfaiteur d'une sympathie profonde. Ce n'est que justice de le constater ici.

M. de Caylus s'occupait donc à part lui de marier Vien, qui de son côté, ne vivant absolument que pour la peinture, croyait bien et voulait ne jamais avoir d'autre femme que la Muse.

Le comte avait fait dans les circonstances suivantes la connaissance d'une jeune fille qui peignait avec une certaine habileté, bien qu'elle n'eût jamais pris de leçons.

Étant un jour chez le fermier général Delahaye, son ami, il vit sous verre un papillon de nuit si parfaitement imité qu'il le prit d'abord pour la réalité. « Ah! ah! dit Delahaye, vous y voilà pris comme les autres. Mettez donc vos lunettes. » Le comte voulut connaître la personne qui l'avait ainsi trompé. M. Delahaye, très-lié avec le père de Mlle Reboul, s'empressa de le mettre en relation avec le comte, et engagea celui-ci à voir les travaux de cette jeune fille, et à lui donner des conseils. M. de Caylus alla la voir; elle lui montra entre autres une peinture sur papier blanc représentant un oiseau indien dont le corps, de la couleur pourpre la plus brillante, était recouvert en partie par des ailes blanches. Le comte, étonné, admirait et la félicitait vivement; mais elle, craignant la flatterie, n'acceptait ses éloges qu'avec une sorte de défiance, et finalement le pria de lui envoyer quelqu'un de l'Académie dont les connaissances fussent sûres, dont la franchise fût hors de doute, et qui lui donnât son opinion sans détour. « Eh bien! mademoiselle, puisque vous n'avez pas foi à ce que j'ai l'honneur de vous dire, je vous enverrai un homme sur qui vous pourrez compter : il vous dira nettement son avis. » C'est à Vien qu'il s'adressa. Celui-ci se fit tirer l'oreille; il craignait de ne trouver, comme il lui était arrivé souvent, qu'une de ces choses très-médiocres qui ne valent pas la peine d'une course, et surtout le temps qu'on y met. Mais comment rien refuser à Caylus? Vien promit d'aller chez Mlle Reboul le dimanche suivant, et la famille fut prévenue.

Vien fut reçu avec empressement. Après les compliments de circonstance on l'introduisit dans le cabinet d'études, où il vit la peinture en question. Il fut, dit-il, véritablement étonné de trouver tant de talent chez une personne presque entièrement ignorée dans les arts. Elle était arrivée à un degré de perfection où peu parviennent, et il ne put s'empêcher de lui témoigner sa surprise de ce qu'elle ne fût pas plus connue. Mme Reboul lui dit alors que les intimes seuls étaient admis dans cet atelier.

Ce qui avait le plus frappé l'artiste, ce n'était pourtant pas l'oiseau rouge, c'était deux beaux yeux qui avaient produit sur lui une impression extraordinaire. En descendant l'escalier, il jurait de ne jamais remettre les pieds dans cette maison. « Si j'y retournais, se disait-il, cet oiseau rouge pourrait bien devenir un oiseau de proie capable de me dévorer. »

Le même soir il alla rendre compte de sa visite à M. de Caylus. « Eh bien, comment avez-vous trouvé cet oiseau? — Au-dessus de tout ce que vous m'en avez dit. — Ah! j'en suis bien aise. Imaginez-vous, mon ami, qu'elle est si difficile pour tout ce qu'elle fait, que j'ai beau lui dire, lorsque je suis content, de n'y plus toucher, elle ne veut pas me croire. Elle voudrait mettre la nature, qu'elle copie exactement, sur le papier. Quand votre chemin vous amènera dans la rue Montmartre, vous me ferez plaisir de monter et de lui donner vos conseils. — Monsieur le comte, je ne mettrai plus les pieds dans cette maison. — Comment! Pourquoi donc? — Parce que je ne veux point me marier, et que, si j'y vais, je ne sais pas si je pourrai tenir ma résolution. — Ah! voyons, mon cher Vien, je vous en prie; d'ailleurs ce sont de si honnêtes gens..., et qui, d'après tout le bien que je leur ai dit de vous, se feront un plaisir de vous recevoir. — Eh bien, monsieur le comte, vous avez tant fait pour moi qu'il faut que je me soumette à remplir vos désirs; mais, à dire vrai, je crains bien pour le garçon. — C'est bon, c'est bon. J'irai vous prendre jeudi pour aller dîner chez M. Delahaye... Ah! en même temps je verrai votre tableau de *Sainte Thérèse*. Je me rappelle que quand je le vis, la tête de la sainte était terminée; elle était charmante. Je parierais, mon ami, qu'elle ressemble à cette Carmélite dont vous m'avez tant vanté la beauté, à qui la supérieure fit mettre l'habit de cérémonie pour vous faire voir comment les religieuses sont vêtues quand elles vont au chœur. Oui, sûrement, vous y avez pensé quand vous avez fait votre sainte, car elle est, ma foi, bien belle... Diable! il me paraît, Vien, qu'il ne faut que vous en montrer; les gens de votre pays ont la tête chaude et l'imagination aussi; tant mieux, tant mieux; il nous faut un peu de cela en peinture. On a

beau dire, c'est la nature qui inspire, et tous ceux qui ne pensent pas ainsi n'y entendent rien. Mon ami, allez toujours votre train; vous êtes dans les bons principes; votre école va à merveille; les sentiments que vous inspirez à vos élèves feront voir par la suite que vous avez raison de soutenir que sans l'étude de la nature et de l'antique on ne peut produire que de froides images. »

Huit jours après, comme Vien était à déjeuner avec un artiste de ses amis, il reçut la visite de M. et de Mlle Reboul, qui venaient le remercier de celle qu'il leur avait faite; en même temps M. Reboul le pria à dîner pour le dimanche suivant. Son ami Canot lui dit quand ils furent seuls : « Vien, cette demoiselle sera votre femme. — Pourquoi voulez-vous qu'elle soit ma femme? Vous savez que je veux rester garçon. — Rappelez-vous ce que je vous dis aujourd'hui : elle sera votre femme. »

Vien alla de loin en loin chez Mme Reboul, et il eut bientôt lieu de s'étonner des progrès que faisait sa fille. Il en parla un jour à Roslin, et l'engagea à venir voir ses travaux. Celui-ci en fut également surpris. Peu à peu ils firent des visites plus fréquentes, et finirent par aller presque toutes les semaines chez M. Reboul. Un jour qu'ils en sortaient après y avoir dîné, Roslin dit à son confrère : « Mon cher, nous sommes garçons l'un et l'autre; il faut nous marier; j'ai en vue une demoiselle pour moi; j'en vois une ici pour vous. Vous trouverez difficilement une jeune personne qui réunisse de plus belles qualités que celle-ci; vous en pouvez peut-être épouser une plus riche, vous n'en épouserez jamais de mieux élevée; elle appartient à une famille honorable; elle aime et cultive les arts; elle sera l'amie de votre cœur et la compagne de vos travaux; elle est d'ailleurs fort aimable. Croyez-moi, un garçon, en vieillissant, perd ses amis et se trouve seul au bout de sa carrière. Il faut vous marier. »

C'était écrit. Vien l'épousa le 10 mai 1757. L'oncle de la mariée, chanoine dignitaire de Saint-Honoré, et vicaire général de Lisieux, leur donna la bénédiction nuptiale à Saint-Eustache.

XII.

Dès ce jour, la vie de Vien est entrée dans son cours régulier; l'époque du travail n'a pas cessé; mais les succès permanents et l'avancement dans la réputation et dans les honneurs remplacent la lutte. Vien est un maître reconnu; nous allons le voir monter pas à pas et sans peine au plus haut sommet auquel un artiste pouvait aspirer sous l'ancienne monarchie.

Son temps va se partager entre le travail, les affections du foyer et les nobles amitiés qu'il a su nouer.

On a vu ce qui s'était passé lors de sa première entrevue avec Mme Geoffrin; une seconde visite de celle-ci n'avait pas commencé d'une façon beaucoup plus satisfaisante. Elle était si entichée de Van Loo que, ne pouvant obtenir de cet artiste autant de tableaux qu'elle en aurait voulu, elle se faisait faire « des Van Loo » par d'autres. C'est dans ce but qu'elle était venue trouver Vien la seconde fois : « Je voudrais bien, dit-elle, que vous me fissiez une tête, mais dans le goût de M. Van Loo. — Je suis bien fâché, madame, que vous ayez pris la peine de monter si haut, car M. Van Loo demeure au bas de la place. — Je le sais, monsieur, — Eh bien, madame, vous avez pris une peine inutile: vous devez sentir que si j'avais la faiblesse de faire ce que vous me demandez, je ne pourrais que mal imiter l'artiste recommandable dont vous désirez posséder une tête. Moi, madame, je ne sais faire que des Vien. » Elle lui avait répliqué qu'il était haut (hautain). « A cent quarante-sept marches, madame. — Eh bien, monsieur, puisque vous ne faites que des Vien, faites-moi une tête de Vien. — Volontiers, madame. »

La tête faite, elle en avait été si contente qu'elle avait amené pour la voir M. de Lalive de July, introducteur des ambassadeurs, dont nous avons déjà parlé. Membre amateur de l'Académie, il avait une très-belle galerie de tableaux français et italiens, et ses jugements faisaient autorité. Il avait été très-satisfait de cette tête, et dès lors Vien fut dans les bonnes grâces de ces deux Mécènes, et en reçut de nombreuses commandes.

Nous transcrivons encore un passage des Mémoires, dans lequel ses principes se trouvent affirmés une fois de plus, et où se révèle son désintéressement en même temps que le cœur délicat et bon de son amie.

« Si j'avais eu la faiblesse de condescendre à ce qu'elle m'avait demandé, je n'aurais pu que singer Van Loo, et je me sentais assez de moyens pour être par moi seul et n'imiter personne. D'ailleurs, où cette complaisance m'aurait-elle mené? A me trouver bien au-dessous de moi-même, et à détruire en partie la doctrine que je prêchais journellement à mes élèves. Non, non : j'étais inébranlable dans le parti que j'avais pris, persuadé que si Dieu me prêtait vie, *je pourrais faire une révolution dans les arts.* Cette conduite m'a réussi. J'ai toujours été chargé de plus de travaux que je n'en pouvais exécuter; j'en ai beaucoup refusé, et beaucoup procuré à mes élèves.

« Les bonnes grâces de Mme Geoffrin devinrent par la suite une véritable amitié, non-seulement pour moi, mais pour ma femme et mes en-

fants, à qui elle a toujours témoigné l'attachement le plus vrai. Elle me chargea dans la suite de deux grands tableaux pour le roi de Pologne, avec qui elle était étroitement liée, et de beaucoup d'autres pour plusieurs amateurs, tant français qu'étrangers. C'est elle qui fixait le prix de tous les tableaux qu'elle me demandait, car je n'ai jamais voulu compter avec elle; d'ailleurs je puis dire que l'intérêt n'est entré pour rien dans tout ce que j'ai entrepris. Je travaillais réellement pour le plaisir de travailler, et surtout pour celui de bien faire. Aussi, si je ne pensais pas au profit, Mme Geoffrin y pensait pour moi. Je ne puis parler d'elle que relativement aux arts; d'autres s'étendront sur sa bienfaisance et sa sensibilité; d'autres parleront des belles qualités de son âme; d'autres ont déjà cité sa générosité compatissante pour les gens honnêtes et malheureux; j'ai été moi-même témoin des larmes qu'elle répandait au récit du malheur; *j'ai été dépositaire des secours qu'elle accordait, sans vouloir paraître, à des infortunés.* Son éloge a été trop bien fait par d'Alembert et Thomas, qui la connaissaient aussi bien que moi, pour que j'en dise davantage. »

Pour en revenir à Vien et à son indifférence pour l'argent, voici une anecdote qu'il a omise de consigner dans ses papiers.

Un lord avait mis son fils dans l'atelier de Vien. Rappelé en Angleterre au bout de quelques mois, et obligé de le remmener dans sa famille, il vint remercier le professeur et posa un petit sac d'or sur son bureau. Vien en retira une pièce et rendit le sac. « Que faites-vous, monsieur Vien! Quoi! vous ne permettez pas que je vous témoigne ma reconnaissance? N'avez-vous pas eu pour mon fils les attentions d'un père? — Cela est vrai, milord, mais je ne puis accepter que ce que me donnent ordinairement les élèves; mes soins sont pour chacun d'eux les mêmes, et je les regarde tous comme mes enfants. »

Il faisait plus : il gardait ceux qui avaient des dispositions, quand même leurs parents ne pouvaient faire les frais de leurs études.

Son désintéressement et son manque d'ambition se manifestèrent d'une manière bien plus éclatante encore. Pendant plus de six mois le général Beskoi lui fit des offres de la part de l'impératrice de Russie, Élisabeth : il devait avoir 30,000 francs par an, être défrayé de tout, logement, carrosse, etc.; tous les agréments et tous les honneurs lui étaient annoncés. Le général lui faisait de fréquentes visites, et assurait à sa femme qu'avec son talent elle aurait en Russie une existence très-heureuse, et qu'avec le traitement de son mari, ils ne pouvaient manquer de faire une fortune considérable. Mais, dit Vien : « Les grandes fortunes ne m'ont jamais tenté; et d'ailleurs jamais tous les biens de ce monde ne

m'auraient fait quitter ma patrie. De plus, j'étais accablé d'ouvrage : j'étais professeur à l'Académie (7 juillet 1759; non plus adjoint), je n'avais rien à désirer ; mon seul but était d'accroître mon talent. » Il refusa.

Le lendemain du refus, le général alla trouver Caylus ; il lui représenta que le peintre avait le plus grand tort de refuser des offres aussi flatteuses que brillantes ; que l'impératrice était la princesse la plus généreuse du monde ; que c'était renoncer à la fortune ; enfin il détermina le comte à faire faire à Vien des réflexions sérieuses sur sa proposition. Caylus demanda à Vien à conférer avec lui et sa femme. Il leur dit qu'il serait très-fâché de nuire à leurs intérêts ; que, au vrai, on leur proposait le marché le plus avantageux ; que tout ce qui leur restait à faire, c'était de fixer le temps qu'ils consentiraient à rester en Russie.

Ces observations ne firent pas changer Vien d'avis. Mais, comme il ne voulait pas heurter de front les idées du comte, il fit des demandes telles qu'elles ne pussent être acceptées. Il voulait : 1° qu'il fût déposé chez un notaire 60,000 livres pour être remises à sa femme s'il venait à mourir en route, ou peu de temps après son arrivée ; 2° que les années où on ne lui aurait pas fourni de travaux fussent augmentées de 10,000 livres, etc. Sur le premier article, le général lui dit qu'il avait tort de douter de la générosité de Sa Majesté. — « Je n'ai aucun doute, monsieur, mais comme je ne ferai le voyage que pour ma femme et mes enfants, je veux être assuré, en cas de malheur, de ce que je pourrais leur laisser. » Ces conditions ne parurent pas admissibles au général ; il essaya de faire revenir Vien ; mais ce n'était pas chose facile ; celui-ci tenait ferme, et finit par proposer au Russe de s'adresser à Lagrenée l'aîné. Lagrenée partit (1760).

Vers la même époque, Vien eut encore l'occasion d'être agréable à M. de Caylus. Cet antiquaire distingué avait lu à la rentrée publique de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, un mémoire sur la manière de dessiner sur le marbre. Vien exposa en 1759 « trois dessins incorporés dans le marbre, de la couleur de sanguine. »

XIII.

Quinze années se passent sans grands événements.

Vien, tout en conservant au Louvre son logement où il tenait sa grande école, en obtient un autre aux Galeries (en 1769, et non comme il le dit « peu de temps après le départ de M. Lagrenée, » assertion que du reste

il contredit lui-même quelques lignes plus loin dans ses mémoires); c'était une attention de M. de Marigny pour Mme Vien, qui avait peine à monter aussi haut; il le lui dit lorsqu'elle vint le remercier, et ajouta : « Madame, c'est dans soixante ans que vous me rendrez grâces. »

En 1771, Vien franchit un échelon de plus dans la hiérarchie, et devient directeur de l'École des Élèves protégés par le roi, c'est-à-dire des Grands-Prix jusqu'à leur départ pour Rome. Il quitte alors les galeries, et, pendant quatre ans, il occupe de grands appartements situés, dit l'*Almanach royal* de 1772, place du Vieux-Louvre (aujourd'hui place Napoléon III).

Pendant cette période il exposa aux Salons plus de trente-cinq toiles, dont la plupart sont de grandes dimensions; nous allons citer les principales, en les faisant précéder des plus importantes de celles dont nous n'avons pas eu occasion de parler jusqu'ici.

Un *Jésus crucifié* (1751), qui est au musée de Nîmes.

Une *Sainte Famille* (1752), pour un prêtre de Saint-Sulpice; a appartenu au duc de Penthièvre, puis à la Nation; elle est à la Maison de la Légion d'honneur, à Saint-Denis.

Vénus sortant du sein des eaux (Salon de 1755), 9 pieds sur 6, plafond actuel de l'escalier de parade du palais impérial de Tsarskoé-Sélo, à Pétersbourg.

Proserpine ornant la statue de Cérès, sa mère, avec des fleurs qu'elle et ses compagnes viennent de cueillir : Pluton apparaît sur son char (1757), 10 pieds carrés, est dans les magasins du Louvre; a été exécuté en tapisserie des Gobelins pour faire partie d'une série appelée *les Amours des Dieux;* cette exécution est aux Gobelins actuellement.

Des *Amours jouant avec des cygnes, des colombes, des fleurs, etc.,* modèles pour les Gobelins; l'un de ces quatre tableaux servit en même temps de plafond à l'hôtel d'Olande; l'un est au Louvre (dans les magasins); les trois autres sont à Fontainebleau.

Une *Résurrection de Jésus-Christ* (1759) est au musée d'Orléans.

Une *Femme coiffée d'un turban et tenant des fleurs* (1760), chez M. Bordes.

Une *Résurrection de Lazare* (Salon de 1759) est à Saint-Roch, chapelle du Calvaire.

Saint Germain donne une médaille à sainte Geneviève (Salon de 1761), 6 pieds sur 11; Diderot en parle tout au long.

La Marchande d'Amours (1763), pour le duc de Brissac, est à Fontainebleau. D'après une peinture d'Herculanum.

L'Offrande à Cérès (n° 112) — (Salon de 1763), pour Mme Geoffrin. Gravé.

L'Offrande à Vénus (Salon de 1763), pour Mme Geoffrin. Gravé.

Marc-Aurèle fait distribuer au peuple des aliments et des médicaments (Salon de 1765), 2m 20 sur 2m 25, est à l'hôtel de ville d'Amiens.

Saint Denis prêchant la foi en France (Salon de 1767), 21 pieds sur 12, à Saint-Roch, dans le transept à gauche.

César débarquant à Cadix (Salon de 1767), pour l'électeur de Saxe, roi de Pologne.

Saint Grégoire, pape (Salon de 1767) est au musée de Montpellier.

Mars s'arrachant des bras de Vénus (1768) est au palais impérial de Gatchina (Russie). Fut commandé pour Catherine II par son ministre à Paris, le prince Dmitri Alexiewitch Galitzin. Ce tableau arriva en Russie en 1769 et y fut mal accueilli. (Voyez *Correspondance* de Diderot.) M. Dussieux, dans ses *Artistes français à l'étranger*, cite sur ce tableau un fragment de Diderot qui paraît authentique, mais dont il lui a été impossible de nous indiquer l'origine, et qui ne se trouve ni dans le *Salon de 1765*, où il dit en note l'avoir pris, ni aucune autre part.

Inauguration de la statue équestre de Louis XV (place Louis XV) (Salon de 1769), pour l'Hôtel de Ville. A été détruit à la Révolution.

Le Languedoc se mettant sous la protection de la Justice (1771), pour la Cour des Aides de Toulouse (Chambre du roi), aujourd'hui 1re Chambre de la Cour impériale.

Saint Louis remet la régence à la reine Blanche (1773), à l'École de Saint-Cyr.

Diane, accompagnée de ses nymphes, ordonne, au retour de la chasse, de distribuer le gibier aux bergers des environs (Salon de 1773), 2m30 sur 2m50; est au château de Vincennes.

Deux jeunes Grecques font serment de ne jamais aimer (Salon de 1773), dans les magasins du Louvre. Pour Mme Du Barry, pour un des salons de son pavillon de Luciennes. Ce tableau représente, avec les trois suivants, *les progrès de l'Amour dans le cœur d'une jeune fille.*

Deux jeunes Grecques, qui ont rencontré l'Amour sans le connaître, le parent de guirlandes (1773) est au château de Vincennes.

Un *Amant couronnant sa maîtresse*. Au château de Vincennes.

Deux Amants vont s'unir au temple de l'Hymen (1774). Magasins du Louvre.

Saint Thibault offre à saint Louis et à la reine une corbeille de fleurs (1774) est sur le maître-autel de la chapelle du Petit-Trianon, pour lequel il avait été fait. Charmante peinture Pompadour.

Il avait encore peint, sous le règne de Louis XV au terme duquel nous voici arrivé, ou plutôt il avait restauré, en 1764, les fresques de la voûte de la grande galerie de l'hôtel de Toulouse, qui appartenait alors au duc de Penthièvre.

Ces peintures, exécutées en 1645 par François Périer, se composaient de cinq grands sujets et de deux petits, encadrés chacun dans une ornementation imitant l'or et le stuc : au milieu on voyait : *Apollon conduisant son char, précédé de l'Aurore et des Zéphyrs* (la Nuit s'éveille à son approche); autour, les quatre éléments : *la Terre* (c'est l'enlèvement de Proserpine par Pluton); *le Feu* (Jupiter armé de la foudre); *l'Air* (Junon prie Éole de déchaîner les vents); *l'Eau* (Neptune et Téthys). Les deux petits sujets étaient : *le Matin* (Castor et Pollux) et *la Nuit* (Diane.)

Cette décoration, qui n'occupait pas moins de 10 toises de long sur 19 pieds de large, était si altérée, si crevassée, lézardée et dégradée, que l'on se demanda si l'on ne ferait pas aussi bien de la détruire complétement. Vien se chargea de la sauver. Il procéda de la manière suivante. Il

calqua toutes les figures et tous les détails du plafond, et fit des dessins reproduisant le clair-obscur en même temps que les contours. Lorsque l'enduit du ciment fut exactement remis en place, il y rétablit les lignes des figures à l'aide de ses calques et les remplit d'après ses dessins. Il sut si bien relier son propre travail à ce qu'il avait pu conserver de celui de Périer, rafraîchir les masses enfumées et répandre sur les nouvelles un voile de vétusté, harmoniser l'ensemble en un mot, que les plus fins connaisseurs, dit-on, ne pouvaient distinguer ce qu'il avait fait de ce qu'il avait respecté.

« Il y a plus, dit le *Mercure de France*, dans un style dont on appréciera la magnificence, semblable à l'habile nautonier qui dirige les diverses manœuvres des matelots avec une telle dextérité que les passagers même ne s'aperçoivent pas qu'ils ont couru risque de périr, » Vien avait su se faire des pensionnaires du roi, Lefèvre, Monet et Godefroi, qu'il avait choisis pour l'aider, des auxiliaires parfaitement intelligents.

Cette galerie, qui était éclairée par six grandes fenêtres cintrées se reflétant dans d'immenses glaces, était riche en peintures de maîtres : Véronèse, le Guerchin, Pietre de Cortone, Carle Maratte, Valentin, Poussin, le Guide, tels en étaient les principaux hôtes.

FRANCIS AUBERT.

(La fin prochainement.)

NOTES DE VOYAGE

NICE ET LOUIS BRÉA. — LES FRAGONARD DE GRASSE. — INGRES A AIX.
LE MUSÉE DE MARSEILLE
ET M. ESPERANDIEU. — UN TABLEAU DE FINSONIUS.

omme au temps où j'avais l'honneur d'être le correspondant en titre de la *Gazette* dans le Midi, je voudrais parler encore de ce pays béni qu'un voyage récent a remis vivant sous mes yeux. L'art y a toujours sa place faite, et chaque pas donnerait lieu à quelque étude, si la nature ne luttait victorieusement contre les souvenirs du passé par les charmes implacables du présent. Un soleil qui ne pardonne pas, un ciel et une mer qui conspirent avec le soleil, un paysage pittoresque empanaché de palmiers et de pins, au milieu de tels ennemis, quel bénédictin conserverait le courage du travail? C'est à peine si l'ombre claire des oliviers permet de griffonner une note.

A Nice, près de la cathédrale de Sainte-Réparate, dorée à la génoise, une madone peinte sur le mur de la rue reproduit le grand style de la fin du quinzième siècle italien. Dans le couvent de Cimiez, voisin de la ville, deux peintures remarquables décorent les chapelles latérales de l'église : une *Descente de croix,* une *Mise au tombeau.* La première porte la signature de Louis Bréa et la date de 1475. Toutes deux sont l'œuvre de ce peintre niçois, dont le dessin rappelle surtout Pinturicchio, mais dont le coloris chaud et soutenu se rapproche de celui des Bellini. Un grand nombre de personnages animent l'une et l'autre composition, et l'expression pieuse qui y domine les classe parmi les bonnes productions de l'art chrétien à cette époque. Désormais annexé à la France, Louis Bréa devra prendre dans l'histoire de notre école une place d'honneur.

On retrouve à Nice beaucoup de peintures de l'école génoise. D'autres tableaux font penser aux Vanloo qui y ont tous plus ou moins séjourné. L'ancien palais des Lascaris, un *palazzino,* florentin par la façade et génois par l'escalier, a conservé des fresques du célèbre Carlone, une de ces illustrations complaisantes auxquelles le jury parisien ermerait probablement l'entrée du Salon.

Le même peintre a décoré la grande salle du château de Cagnes : un singulier château, dont les tours crénelées enferment une cour triangulaire, et, dans cette cour, un escalier plus singulier encore, dont les portiques reposent sur des colonnes à fûts renflés. L'école communale campe là dedans. Toutefois, la grande salle lui est interdite, mais elle a longtemps servi de classe. Au plafond, le génie de Carlone a figuré la chute de Phaéton au milieu d'une de ces perspectives hardies qui menacent le visiteur mal placé : des lunettes encadrées de colonnes corinthiennes et d'allégories dorées reproduisent les épisodes empruntés aux *Métamorphoses* d'Ovide. Sur les murs

inférieurs un pinceau moins poétique a tracé l'image du stère, du cube et du décalitre : des inscriptions morales prêchent le silence, l'application, le travail. Une cheminée en plâtre occupe la paroi du fond, vaste composition de frontons brisés, de corniches, de cartouches, de guirlandes, d'amours, de cariatides et de statues allégoriques, où se sent encore le souffle de la belle renaissance italienne, tandis que les peintures de Carlone attestent seulement la décadence d'un art savant.

A Grasse j'ai voulu voir les Rubens de l'hôpital. Tout bon Provençal vous parlera des Rubens de Grasse. Bien peu connaissent Fragonard. Mais les Rubens de Grasse sont un de ces arguments avec lesquels on écrase le scepticisme des amateurs *du Nord.* Eh bien! moi aussi j'en puis parler, et mon opinion est qu'en les plaçant à l'hôpital le donateur a eu un trait de génie. Seulement, aucun remède ne saurait plus guérir ces incurables, déjà victimes des soins d'un trop grand nombres de docteurs. Il y en a trois : une *Sainte Hélène,* dont la robe est peinte sur fond d'or; un *Christ au prétoire,* qui rappelle la célèbre composition de Van Dyck, et une *Mise en croix*, où le corps du Christ offre encore quelques semblants de beauté. Rubens ou Van Dyck ont-ils jamais passé par là? *Chi lo sà?* Comment reconnaître la virginité première de l'épiderme cent fois rongé par les acides, dénaturé par les émollients, dévoré par les cataplasmes? Dans la même chapelle, cinq vastes toiles, que personne n'attribuera jamais à Rubens, se font regarder avec plus de plaisir, parce qu'elles ont gardé intacte la fleur de l'exécution. Une main inconnue, qui signe *L. Hoyer 1783,* y a représenté des sujets analogues au local : *la Peste de saint Roch, des Malades protégés par sainte Agnès, l'Éducation donnée aux orphelins, aux orphelines,* etc. Dessin faible, couleur ardoisée, airs de têtes gracieux, style bourgeois : on voudrait lire au bas le nom d'Angelica Kauffmann, au lieu de ce Hoyer que je signale à la future édition du dictionnaire de Siret. Mais l'étrange aventure! Avoir sous les yeux les Rubens de Grasse et les oublier pour un peintre de deuxième ordre! C'est que l'œuvre de Hoyer lui appartient en propre et ne se voit que là, tandis que les fameux Rubens légués par M. Perrolle en 1827 sont visibles tous les jours à l'hôtel Drouot pendant les mois d'été.

Il faut donc effacer du Livre des merveilles provençales les Rubens de Grasse. Mais hâtons-nous d'y inscrire les Fragonard de la même ville. A mi-côte, derrière une grille discrète, se cache le logis de M. Malvillars. Une vieille femme vous introduit en rechignant et vous laisse attendre au vestibule : on aperçoit la cage de l'escalier, décorée en détrempe de couleur bistre; une main plus hardie qu'exercée y a jeté avec une apparence de symétrie des figures de style républicain et des emblèmes révolutionnaires : la Loi, la Liberté, les faisceaux du licteur. Le vrai Fragonard n'est pas là, il est dans un salon dont un charmant bas-relief de marbre à la Clodion surmonte la porte. Un salon, ou plutôt un temple, car la divinité favorite du peintre de Cythère y règne seule. C'est l'amour, l'amour, l'amour... qui a inspiré chaque tableau, grand ou petit. Les grands, de plus de deux mètres de haut, couvrent les parois. Les autres, carrés, occupent les dessus de porte : dans les espaces plus étroits des encoignures s'allongent des langues de toile peintes de fleurs. La décoration est complète. Il ne manque que les boiseries destinées à encadrer les sujets peints. Mais ces sujets, avec les cadres idéaux qui les séparent, s'adaptent si bien aux divisions du salon qu'on les voit évidemment à leur place. Un entre-filet anonyme publié dans la *Revue universelle des Arts,* tome VII, page 82, affirme que les *quatorze* tableaux de Grasse avaient été faits pour Mme Du Barry, mais que l'artiste, mécontent du prix, refusa de les livrer et les emporta à Grasse. Il faudrait alors qu'il eût bâti la maison tout exprès. Au con-

traire, les différences du ton général et de l'exécution établissent entre ces dix tableaux un assez long intervalle. Ils ont dû être peints à Paris sur mesures données, et arriver à Grasse les uns après les autres. Un détail en fournit la preuve : derrière le groupe de l'*Amant couronné,* se voient des orangers en caisse. A Grasse, Fragonard aurait peint les orangers en pleine terre ou dans ces grands pots de terre vernissée encore en usage aujourd'hui.

Le drame amoureux figuré par Fragonard se lit en partie double. Les grandes compositions racontent le fait, les dessus de porte et de cheminée mettent en scène l'Amour lui-même planant au-dessus des mortels dont il conduit les destinées. L'Olympe et la Terre, l'idéal et le réel se commentent ainsi l'un par l'autre. Tout le *scenario* se divise en cinq actes suivis d'un tableau final. Au premier acte, la rencontre des fillettes et du galant devant une fontaine d'amour ; en dessus de porte, le dieu Cupidon poursuit une colombe. Au deuxième acte, il l'a prise, il l'étreint sans pitié ; et en effet, les amants se rejoignent au pied d'une statue de Psyché et échangent sur un autel le serment d'amour assaisonné d'un baiser. Le troisième acte nous montre la terrasse où Chloé rêvait, à la molle clarté de la lune, lorsque Tircis, bouillant d'audace, apparaît au sommet d'une échelle ; et le petit dieu malin savoure le parfum des roses épanouies. Le quatrième acte n'est qu'un monologue de la tendre victime, tombée pâmée sur les marches d'un monument dédié à l'Amour ; et dans les airs, l'enfant terrible cabriole, une marotte à la main. Enfin, avec le cinquième acte, le dénoûment : au sein d'un bosquet plus fleuri, plus riant que jamais, sur une terrasse garnie d'orangers *en caisse,* et jonchée de guitares, de romances, de cahiers de musique, l'amant heureux, agenouillé devant elle, reçoit de ses mains une couronne de fleurs. L'ami Frago, assis dans un coin, son portefeuille ouvert, son crayon préparé, crie au groupe : « Ne bougeons plus ! » Le tableau final, au-dessus de la cheminée, représente l'Amour-Hymen, un flambeau de chaque main, au milieu d'un ciel embrasé où se jouent des Cupidons sans emploi.

De ce badinage le peintre a fait une fête pour les yeux. On se croirait à mille lieues de Grasse, dans un boudoir de Saint-Cloud ou dans le pavillon de Luciennes. Ces bosquets sont si frais avec leurs arbres bleus, leurs tapis de gazon, leurs touffes fleuries, et les longues tiges des roses trémières qui entourent l'inévitable fontaine ou la statue allégorique ! Les robes jaunes, les déshabillés roses, les jupes ambrées, les vestes de satin cerise, les gilets gorge de pigeon luttent d'éclat avec les fleurs ; et les gracieux minois des personnages complètent le parterre. Et toute cette peinture est enlevée avec tant de *brio,* tant de verve facile, tant de chaleur ! Des frottis, des dessous savants font presque tous les frais de l'exécution ; des touches d'une précision parfaite rehaussent les lumières ; les visages et les mains, seuls très-terminés, ont un peu de cet aspect beurré qui étonnait, en d'autres peintures, MM. de Goncourt. La gamme de couleur dominante des quatre compositions principales est bleuâtre, comme dans l'*Escarpolette.* Au contraire, les dessus de porte, le monologue de l'amante et l'apothéose de l'Amour se rattachent à la manière blonde de Fragonard. Bleue ou blonde, c'est toujours sa palette, c'est toujours sa main, rarement mieux inspirée et plus habile. Il n'a signé de son nom que deux des grands tableaux. Mais les autres se passent de signature. Quant à chercher ici la collaboration de Mlle Gérard, j'accorde, si l'on veut, quelques coups de pinceau sans conséquence. Pour attribuer cette œuvre homogène à l'aimable élève de Frago, il faudrait commencer par établir qu'elle fut l'égale de son maître.

On peut donc aller à Grasse de confiance. A défaut du Rubens absent, on y verra du Fragonard, et du meilleur.

A Aix, ce n'est pas dix ou douze tableaux qui nous attendent, c'est un monde de peintures, de dessins, de curiosités de toutes sortes. Je ne parle pas de ce que recèlent les silencieux hôtels des particuliers. Le musée suffit. Tant de libéralités successives s'y sont donné rendez-vous, qu'il a fallu l'agrandir d'abord, puis lui trouver une succursale. L'ancien Musée a fort bon air avec ses galeries neuves, où une lumière abondante éclaire les précieuses recrues du legs Granet. Il y a là un portrait de Granet par Ingres qui aurait dû faire le voyage de Paris : on y retrouve le maître aux prises avec les mêmes éléments dont il a tiré un si merveilleux parti dans son propre portrait de 1806, un teint brun, un manteau sombre et le col blanc de la chemise jetant entre deux sa note éclatante. Le portrait fanfare de Granet a de plus, avec autant de vie et de style, une finesse de physionomie avenante. Le musée d'Aix possède encore une étude de tête pour le *Jupiter,* vue de profil, le regard perdu, la tempe gonflée, et une étude de vieillard dont le torse, à l'ombre d'une draperie rouge, reproduit l'effet de clair-obscur de la *Baigneuse ;* la barbe offre un étonnant exemple d'interprétation, elle semble copiée d'après une statue antique. Il est fâcheux, je le répète, que ces trois peintures intimes n'aient pas accompagné au quai Malaquais la grande toile de *Jupiter et Thétis.* En les refusant, l'administration municipale a obéi à un sentiment honorable après tout, puisqu'elle craignait de les perdre; mais maintenant qu'on lui a rendu son *Jupiter,* Aix comprendra sans doute que Paris n'est pas une tribu de sauvages.

L'annexe du musée d'Aix a reçu la collection Bourguignon de Fabregoule. Les tableaux couvrent entièrement la nef d'une chapelle ; des armoires contiennent les autres objets. J'aurai à en parler lorsque M. Gilbert, le zélé conservateur de tant d'œuvres d'un classement difficile, aura publié le catalogue qu'il va terminer. Il me suffira de signaler en passant une terre cuite de Puget, première pensée du saint Ambroise de Carignan.

Marseille est la ville du Midi qui me réservait le plus de surprises. Depuis quelques années, l'art y a reçu une impulsion décisive, qui se manifeste par la construction de remarquables monuments. Pendant que la cathédrale, prudemment conduite au pas des crédits annuels, élève en face de la mer ses assises alternées de marbre blanc et noir destinées à porter cinq coupoles byzantines, un jeune architecte, plus libre dans ses mouvements que M. Vaudoyer, a eu le temps de terminer le sanctuaire de Notre-Dame de la Garde, un vrai bijou de marbre, et il poursuit avec ardeur l'achèvement de deux édifices d'un caractère spécial, la bibliothèque, et le musée, si toutefois on peut donner ce nom à un ensemble de constructions comprenant à la fois un château d'eau, un musée de peinture et un muséum d'histoire naturelle. La conception de cette œuvre multiple fait le plus grand honneur à M. Espérandieu. Au sommet d'un immense talus, un pavillon central, d'où s'échapperont les eaux de la Durance, étend de chaque côté ses deux bras, c'est-à-dire des galeries en colonnades, jusqu'à d'autres pavillons moins importants qui forment l'entrée des deux musées : ceux-ci appuient les bases de leur masse carrée à mi-côte du talus. Un vaste bassin reçoit les eaux, et des avenues en pente douce conduisent à l'entrée du jardin. Sur les piédestaux des grilles, les praticiens de M. Barye terminent en ce moment quatre groupes d'animaux de dimensions colossales. L'arcade du château d'eau abritera un énorme groupe de figures, composé par M. Cavelier et symbolisant l'arrivée de la Durance à Marseille. Des bas-

reliefs ornent les frontons et les frises. Rien ne manquera à cet ensemble décoratif pour en faire une de ces œuvres uniques où la nature et l'art, luttant d'élégance, se disputent le plaisir des yeux. Étant donnés une telle situation et un tel programme, M. Espérandieu pouvait tout oser. Il faut lui savoir gré de n'avoir pas trop sacrifié à l'architecture pittoresque. Le choix des sculpteurs qu'il s'est associés donne la mesure de son goût. Toutefois, je me permettrai deux observations. Puisque le programme exigeait le mélange de l'architecture et du paysage, pourquoi n'avoir pas demandé à la polychromie le précieux élément de transition qu'elle fournit entre la pierre et les fleurs? C'était le cas, ou jamais, d'employer la faïence, la lave émaillée, la mosaïque. La *Galathée* des frères Balze eût trouvé là sa place, mieux encore qu'à l'École des Beaux-Arts. On me répondra par l'insuffisance des crédits. La faïence est chère. — A Paris, soit; mais non en Orient, et l'Exposition du Champ de Mars nous montre à quels résultats merveilleux arrivent de simples ouvriers de Tunis ou du Maroc. L'autre observation est plus grave. Dans un monument commémoratif des bienfaits du canal de la Durance, il ne fallait pas oublier les deux hommes dont les noms résument les difficultés et le succès de l'entreprise. A défaut de statues, deux bustes, deux médaillons, sculptés sur une façade, auraient dû conserver le souvenir de l'ingénieur Montricher, du maire Consolat. C'était ajouter au caractère décoratif un caractère historique.

Pour épuiser mon carnet de notes, je dois signaler à un de nos amis, qui a aussi aimé la Provence et qui y a trouvé le premier objet de ses études, un tableau oublié par lui dans sa recherche des œuvres de Finsonius. C'est une *Résurrection de Lazare* appartenant à la Confrérie des pénitents de Château-Gombert, dont elle décore la chapelle. On y voit un grand nombre de personnages de grandeur naturelle, presque italiens par le dessin, flamands par le costume. A gauche, le peintre s'est peint lui-même, avec sa physionomie fière, sa barbe et ses moustaches et sa toque à plume. Il n'a pas négligé non plus, suivant son habitude, de laisser sa carte au bord du cadre : « LODEWICUS FINSONIUS BELGA BRUGENSIS FECIT A° 1613. » A quelque distance de la chapelle des pénitents, l'église paroissiale de Château-Gombert renferme plusieurs tableaux de Serre et cette *Vocation de saint Matthieu* que le petit-fils de Puget a fort imprudemment contestée à son grand-père. L'auteur du *Milon* pouvait seul aborder une toile de dimensions aussi considérables, et la couvrir, non pas d'un chef-d'œuvre, mais d'une composition savante et grandiose.

Après ces œuvres ignorées, dont je dépose le souvenir ici, afin qu'il ne se perde point, il resterait à décrire celles d'un illustre inconnu, le sculpteur et dessinateur d'ornements, Toro. Mais sur ce point la matière est trop riche, la récolte trop abondante. Les lecteurs de *la Gazette* me permettront de leur présenter Toro dans une étude spéciale.

LÉON LAGRANGE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.

INGRES

SA VIE ET SES OUVRAGES[1]

XIX.

Il faut être juste et savoir se défendre des préventions qu'inspirent si facilement les maîtres qu'on admire. Ingres, longtemps confiné par le besoin dans les petits crayons et les petits tableaux, était fait pour la grande peinture, non pas cependant pour la peinture décorative comme on l'entend aujourd'hui, celle qui donne au regard des sérénades de couleur, mais pour la peinture expressive, celle qui incruste

1. Voir les livraisons de juin et de juillet 1867.

dans les murailles des pensées, des sentiments ou des caractères. Réduit à exercer son art sur des toiles de chevalet, Ingres se trouvait assez mal à l'aise, et il y apportait, à mon sens, une gaucherie qui proteste contre cet emploi de son talent, mais qui, après tout, lui fait honneur. Lui qui excellait à crayonner un portrait grand comme la main, il était roide et tendu quand il voulait peindre une scène familière, un tableau de genre, parce qu'il y mettait du style et des intentions de dignité qui ne conviennent point à de pareilles scènes. Il mêlait à la grâce qu'on aime à y trouver, une certaine sévérité de décorum qui n'est pas de mise dans les sujets anecdotiques modernes, lors même que les personnages sont considérables et portent des noms retentissants, comme Léonard de Vinci, François Ier, Henri IV, la Fornarina, Raphaël, don Pedro de Tolède.

Raphaël et la Fornarina ! Franchement, je n'aime pas ce tableau, il me paraît manquer de souplesse et de la véritable grâce, qui voudrait ici plus d'abandon. Du moment qu'on nous introduit chez Raphaël, dans l'intérieur de son atelier où il n'a d'autre compagnie que sa maîtresse, j'aimerais le voir moins occupé du spectateur, moins en scène, moins digne, et aussi plus amoureux. J'imagine que Prudhon aurait traité le même sujet avec une grâce plus pénétrante, avec chaleur et avec tendresse. Ingres, à force de convenance, est resté froid, ce me semble, et compassé. Son exécution même, ordinairement si légère, s'est appesantie sur ces figures qui semblent averties qu'on les regarde et qui se sont posées, habillées ou drapées pour être vues. Bien préférable est le petit tableau qui représente les fiançailles de Raphaël avec la nièce du cardinal Bibiéna. Le caractère rusé du prince italien, la soumission embarrassée du peintre, acceptant une fiancée qui n'est pas précisément de son choix, la contenance de la jeune fille à qui n'a point échappé l'embarras de son futur époux, ces nuances de sentiment sont exprimées à ravir dans une composition bien équilibrée et qui resterait bonne quand même on en changerait les dimensions.

C'est là une des peintures que l'artiste avait exécutées pour la reine Caroline de Naples, et qu'il croyait perdues, comme il le dit dans sa lettre du 7 juillet 1808, à M. Gilibert de Montauban. On l'a retrouvée plus tard, à Naples, dans la collection du duc de Salerne.

XX.

De même que le ton de la causerie n'est pas celui du discours, de même les tableaux de conversation (comme les appelaient si bien les Hollandais) demandent une légèreté de pensée et de main et un laisser-

aller qui ne sont tolérables que là. Il n'est pas de héros pour son valet de chambre, dit le proverbe ; il n'est pas non plus de héros pour le spectateur qui l'a surpris dans une action naïve de la vie commune. François Ier, Raphaël, Léonard de Vinci, ne sont pas tellement éloignés de nous que nous ne puissions les voir autrement qu'à l'état héroïque. Sur le théâtre de l'histoire, ils peuvent poser et grandir : dans les habitudes de leur existence intime, ils ont été des hommes comme les autres, et il y a du charme à nous les montrer aimables sans apprêt, gracieux sans le vouloir et sans le savoir, et naturellement faciles.

C'est là justement ce que le peintre a senti et voulu dire dans son tableau de *Henri IV jouant avec ses enfants*, tableau que le duc de Blacas lui avait commandé. De lui-même, Ingres n'eût pas choisi, je pense, une pareille donnée, qui le forçait à peindre la bonhomie d'un roi en déshabillé, des personnages en costumes modernes, et une scène d'intérieur, française par la nationalité du héros, mais flamande par l'intention. S'il a mis on ne peut plus de grâce dans les figures des enfants qui se jouent avec la lourde épée de leur père ou qui vont à dada sur ses épaules, en le faisant marcher à quatre pieds sur les tapis, il n'en est pas moins sensible que l'artiste n'était pas là dans son véritable élément et qu'il n'est pas arrivé sans effort à exprimer ces gentillesses de la vie privée.

Il y a des connaisseurs, dont l'opinion est pour nous d'un grand poids, qui attachent beaucoup de prix aux petits tableaux anecdotiques d'Ingres, à ceux qu'il a puisés particulièrement dans notre histoire. Ils y trouvent une compréhension du temps passé et une justesse de couleur locale qui ne nous frappent pas au même degré, ou du moins il nous paraît qu'il se mêle à son exactitude historique une certaine roideur pesante, comme serait celle d'un lion voulant imiter un petit chien. *La Mort de Léonard de Vinci*, par exemple, et l'*Épée de Henri IV*, présentent, parmi des figures heureuses et tout à fait charmantes, des attitudes forcées, des morceaux venus avec peine. La tête de Léonard de Vinci, mourant sous les yeux de François Ier et dans ses bras, offre un raccourci grimaçant, comme celle de Henri IV lorsqu'il est surpris par l'ambassadeur d'Espagne, se roulant par terre avec ses enfants.

Quelques défauts du même genre pourraient être signalés, dans le *Philippe V donnant la Toison d'or au maréchal de Berwick*, tableau où le peintre s'est inspiré de Lebrun, et dont le coloris est cru et dur; mais pour ne pas imposer notre avis au lecteur, nous devons dire qu'un homme d'esprit et de goût au premier chef, le baron Gérard, pensait autrement que nous sur ce point, à telles enseignes qu'il écrivait à M. Thévenin,

directeur de l'Académie de France à Rome, en lui parlant des ouvrages exposés au Salon de 1819 :

« Voulez-vous avoir la bonté, mon ami, de parler à M. Ingres du grand plaisir que ses ouvrages m'ont fait. Son tableau de *Philippe V* prouve combien le sentiment du beau lui est naturel. Il a su conserver parfaitement dans cet ouvrage toute la vérité du costume, des convenances, des airs de tête du temps, et relever ces qualités par un caractère et une exécution tout à fait historiques. Les autres tableaux sont d'une forme et d'une simplicité de tons que le vulgaire même des artistes ne peut apprécier. J'ai la vanité de croire que je sais lui rendre justice, et je m'estimerais heureux s'il m'accordait assez de confiance et d'amitié pour trouver dans mon opinion un dédommagement à quelques critiques qui ne devraient pas le blesser. »

XXI.

Avec tout le respect que nous devons à un peintre et surtout à un juge tel que le baron Gérard, nous persisterons à penser que les tableaux de genre historiques — c'est ainsi qu'on les appelle depuis que Paul Delaroche y a excellé — n'étaient point le fait d'un artiste qui aimait par-dessus tout le nu, la draperie et l'antique.

Pour Ingres, il fallait qu'un sujet de tableau eût quelque deux mille ans de date ; qu'il fût tiré de Lucien ou de Plutarque, ou de Diogène Laërce. L'action la plus simple lui était bonne, et avec joie il acceptait de la peindre, s'il pouvait y mettre du style, draper ses personnages au lieu de les costumer, et y faire voir la forme humaine nue ou à demi nue. Mais quand la scène pouvait se prêter à l'expression d'un sentiment profond ou d'une grâce héroïque, lorsqu'elle était poétisée par le seul nom des figures, rehaussée par de grands souvenirs et encadrée par une architecure de noble origine, alors il en épousait la pensée avec enthousiasme, l s'y préparait avec une sorte de dévotion fiévreuse, il lisait quelque morceau d'Homère, uniquement pour s'échauffer la verve, et il cherchait dans la nature des motifs de mouvement, de geste ou d'attitude, des draperies d'un beau ton, des fonds heureux. L'idée première, il la ruminait longtemps, car son imagination, vive mais courte, ne lui permettait pas de concevoir d'un seul jet ses compositions, de les voir toutes nouées, tout agencées dans un éclair de génie. C'était peu à peu, par des amendements successifs ou par soubresauts, qu'il arrivait à la pleine possession de son drame, à la complète mise en œuvre de sa pensée.

Une fois, on lui indique ou bien il découvre ce beau sujet : « Virgile, lisant l'*Énéide* devant Auguste, Livie et Octavie, récite le passage du sixième livre, où il fait un éloge touchant de Marcellus, neveu d'Auguste, mort subitement et tout jeune. Octavie, en entendant les beaux vers qui célèbrent la mémoire de son fils, s'évanouit dans les bras d'Auguste, qui fait signe au poëte d'interrompre sa lecture. »

Ingres imagina d'abord son tableau en largeur, mettant toutes ses figures à peu près sur la même ligne d'horizon ; au centre, Octavie s'évanouissant sur les genoux de son frère, et Livie, — que l'on soupçonnait d'avoir empoisonné Marcellus, — froide, dédaigneuse et immobile ; à gauche, Virgile debout, tenant son manuscrit qu'il cesse de lire ; à droite, et un peu à distance, Agrippa et Mécène, témoins étonnés de cette tragédie muette. C'est là le tableau tel qu'il fut peint par Ingres pour le général Miollis, et il semble, en vérité, qu'il n'y manque rien. Les sentiments que le poëte a involontairement éveillés sont exprimés avec énergie. Les figures d'Auguste, d'Octavie, de Livie, et les autres, drapées d'un goût exquis, sont empruntées de la statuaire romaine ; mais la chaleur de la vie les a pénétrées, elles s'animent au souffle de l'art et, tout en conservant quelque chose de la dignité sculpturale, elles trahissent les spasmes de la douleur, la tendresse émue, la dureté de l'orgueil, le malaise, l'étonnement, le soupçon. La scène se passe le soir, dans une chambre du palais d'Auguste, éclairée par un feu de résine qui brûle sur un candélabre à longue tige. Des tentures à hauteur d'homme rapetissent la chambre et y forment comme une enceinte réservée qui ajoute à l'intimité du drame et le concentre.

Assurément Ingres pouvait croire qu'il n'avait plus rien à désirer dans son tableau, lorsque, un beau jour, une inspiration admirable lui vint, celle d'y ajouter la statue de Marcellus. Elle est digne d'un grand maître, elle est sublime, l'idée de faire apparaître ainsi la figure du héros évoqué par le poëte, se dressant aux yeux de Livie comme un remords, comme un fantôme qui semble se mouvoir aux lueurs vacillantes du candélabre. C'est un coup de génie que l'addition tardive de cette image de Marcellus, d'autant plus saisissante, d'autant plus tragique, que, dans sa dignité calme, elle respire la sérénité des immortels. Et quel bonheur de peinture ! Ainsi modifiée, la composition a changé de sens et d'aspect, elle s'est agrandie en élévation, elle a gagné du repos par un fond d'architecture simplement orné ; elle s'est embellie d'un prestigieux clair-obscur par l'effet de la lumière qui, se répandant sur la statue, en projette la grande ombre vaguement perdue sur le revêtement des hautes murailles.

Je lis dans une lettre datée de Florence, le 12 novembre 1823 : « Pour réparer l'espèce de pénurie où je serai au Salon (la quantité y est souvent comptée pour une vertu), j'ai pensé à y amener avec le *Vœu de Louis XIII*, un autre grand ouvrage, beau sujet, d'un style bien différent, mon tableau de *Virgile lisant à Auguste et à Octavie son sixième livre de l'Énéide*. Ce tableau, dont les figures sont grandes comme nature, est à Rome, où je l'ai peint pour le général Miollis, et les artistes de Rome sollicitent souvent la faveur de le voir, ce qui est difficile à cause du lieu qu'il occupe, une chambre à coucher dans la villa Aldobrandini-Miollis, lieu enchanteur. Le tableau va être gravé ; on en fait le dessin... »

Ce fut Pradier, le frère du sculpteur, qui fut chargé de la gravure du *Virgile*. Tous ceux qui nous lisent connaissent la belle estampe de ce graveur. Je dis la belle estampe, parce que le dessin en est si beau que les défauts du burin disparaissent sous la majesté de la composition. Des tailles serrées et maigres, dont le réseau presque imperceptible ne laisse pas transparaître le blanc du papier, y produisent des tons cendrés et lourds qui ne répondent pas à la peinture souple et facile dont nous avons vu naguère un fragment à l'exposition de l'École des Beaux-Arts, sur le quai Malaquais, fragment qui a été acheté récemment par le musée de Bruxelles. Mais ni la mauvaise coupe du cuivre, qui semble entamé dans les chairs avec une aiguille, ni la pesanteur que ce travail produit dans les ombres, n'empêchent que l'estampe ne soit magnifique à trois pas de distance, lorsque le regard, n'apercevant plus les maigreurs de l'outil, ne voit, sous un effet de lumière imposant, que l'expression des visages et des attitudes, le jet des draperies dont le pli est digne du marbre, et cette figure d'Octavie, si belle dans la pâleur et l'abandon de son évanouissement, et cette autre figure de Virgile, si bien caractérisée par ses longs cheveux rustiques, sa lèvre saillante et naïve, sa tête baissée, sa contenance timide dont l'embarras se trahit par le serrement de sa toge, et enfin cette statue claire projetant sur le mur son ombre agrandie.

Il faut en convenir, les sujets antiques ont singulièrement porté bonheur aux maîtres de l'École française, en inspirant à Poussin *le Testament d'Eudamidas*, *les Bergers d'Arcadie*, le *Pyrrhus sauvé ;* à Lebrun, ses batailles d'Alexandre ; à David, la *Mort de Socrate* et *les Sabines ;* à Prudhon, la *Psyché et le Zéphyre ;* à Ingres, le *Virgile* et la *Stratonice*.

XXII.

Nous parlions tout à l'heure de gravure. Pradier, lorsqu'il gravait sa planche, était surveillé de près, conseillé, redressé à chaque visite ; ce fut par exception que le maître voulut cette fois de l'effet, et qu'il fit tenir l'estampe du *Virgile* beaucoup plus vigoureuse que le dessin à l'aquarelle et au crayon que possède M. Reiset, dessin composé de divers morceaux de papier rajustés ensemble avec délicatesse, et infiniment précieux par son harmonie douce, fine et légère.

Prompt à exagérer, Ingres avait par moments une singulière aversion pour la gravure pleinement achevée, pour celle qui fournit des clairs brillants soutenus par des ombres mâles et franches et par toute une gamme de demi-teintes, pour la gravure, enfin, qui a illustré Édelinck, Nanteuil, Gérard Audran, et Poilly, et Drevet. — D'autres fois, au contraire, il poussait à la vigueur, et ce fut lui qui, faisant graver son *Portrait de M. Bertin* par Henriquel Dupont, demanda une estampe nourrie de tons, creusée jusqu'au noir, et qui, n'étant pas obéi jusqu'au bout, obtint une gravure qui, dans les épreuves un peu essuyées, est un pur chef-d'œuvre, sans reproche et sans prix.

Dans la crainte que son dessin ne fût étouffé sous le croisement des tailles, il préférait souvent un trait massé à une estampe finie, et lorsque M. Magimel, son élève et son ami, eut l'idée de publier l'*Œuvre d'Ingres*, le maître se contenta d'une gravure au simple trait, et ce fut une grosse erreur. Ainsi tracés avec des lignes sèches et pauvres, les tableaux n'ont aucune profondeur, aucune vraisemblance, aucun charme. Il y manque le premier, l'indispensable élément de toute peinture, qui est la lumière. Chaque objet est isolé, découpé, sec, ligneux, et tout se trouve sur le même plan : le personnage, les meubles, l'architecture, le ciel, les nuages. C'est une abominable platitude et une confusion révoltante. J'ajoute qu'une telle manière de graver défigure le dessin, le calomnie, le détruit ; car il n'y a pas de dessin sans modelé, ni de modelé sans plans, sans perpective. La grâce du dessin est justement dans l'art de faire sentir, fortement ou délicatement, ce qui avance et ce qui fuit, ce qui pénètre la toile et ce qui en sort, de façon que la gravure au trait, sans la moindre indication d'ombres, est non-seulement ce qu'il y a de plus triste à voir, mais de plus faux.

Comment une vérité aussi simple, aussi évidente a-t-elle échappé à un artiste comme Ingres : ce serait pour nous une chose inexplicable si nous

ne savions jusqu'où peuvent s'emporter des natures ardentes et violentes quand elles se laissent aller à une réaction quelconque. Ici Ingres voulait réagir contre les contempteurs du dessin pur, les partisans de l'effet, surtout contre certains novateurs qui avaient érigé en dogme la négation du contour. Et lui, tombant dans un autre excès, il autorisait la publication d'une série de planches propres à répandre la caricature de ses défauts et à faire prendre en grippe ce qui était son génie même.

En revanche, lorsqu'il lui arriva de manier la pointe du graveur, avec quelle autorité il le fit et de quelle main magistrale! Voyez-le dessiner sur le vernis noir son portrait de M. de Pressigny, évêque de Saint-Malo, qu'il avait peint en 1819 à Rome, lorsque le prélat y était ambassadeur de France. Quelques traits sobres, quelques points qui tour à tour pénètrent le cuivre ou l'effleurent, lui suffisent pour exprimer, dans la physionomie du diplomate, les parties osseuses et les parties molles de la chair, les rides sèches que creusent sur le visage l'habitude du sourire et la finesse ordinaire de l'expression. Les cheveux, la calotte, les cartilages de l'oreille sont rendus à ravir, et mieux encore, s'il est possible, sont rendus les plis souples que forment les manches de la soutane, et les plis cassés que produit la soie du camail. Un maître graveur, après trente ans de pratique, ne ferait pas mieux avec un burin et ne ferait pas si bien avec une pointe. Le portrait de M. de Pressigny, gravé par Ingres, est un petit chef-d'œuvre qui soutient parfaitement la comparaison avec les plus merveilleuses eaux-fortes de Van Dyck.

XXIII.

Voilà certainement un artiste supérieur ; et cependant il n'est pas heureux. Il est connu à Rome et il y est estimé ; mais en somme il y végète. Il produit en moyenne deux tableaux par an et quelques dessins. Non-seulement il a peu de travaux ou n'a que des travaux sans importance, mais il est lent à les accomplir ; et toujours en peine du mieux, il préfère, sans hésiter, une peinture réussie à une existence heureuse. Il se résigne à vivre mal pour faire bien.

Par bonheur cette âme forte avait des goûts simples, l'amour de son intérieur, de son art, et il était secondé dans ses luttes obscures par une femme intelligente, absolument dévouée, qui s'employait à lui adoucir les angles de la vie, à parer les coups de la malveillance ou à panser les blessures de la critique. Souvent, à force de privations personnelles soi-

gneusement cachées, elle lui masquait les embarras du ménage et lui en épargnait jusqu'à l'inquiétude. Ingres avait, du reste, un moyen sûr de faire diversion aux chagrins : c'était la musique. Il l'aimait avec passion ; il la sentait aussi vivement que la peinture et de la même manière. Il la voulait grande, simple, expressive ; il en détestait les banalités et les fioritures, autant qu'il haïssait en peinture le poncif. Toutes les fois qu'il parle de la musique dans ses lettres, c'est avec enthousiasme, et à diverses époques de sa vie il accuse le même sentiment, il professe avec énergie les mêmes opinions.

« J'espère (écrit-il à son ami Gilibert) que tu t'occupes toujours de musique. C'est une bonne amie que celle-là : point d'infidélité, je te prie. Adorons toujours avec la même ferveur et la même passion Gluck, Haydn, Beethoven, Mozart, notre Raphaël en musique. On a beau dire, cher ami, tout ce qui n'est pas ces hommes vraiment divins, cloche à leur côté. On y revient constamment, leurs beautés sont tellement inépuisables qu'on croit toujours les entendre pour la première fois, et la dernière est toujours la plus belle ; et quoique je ne les joue pas bien, je ne les sens pas trop mal : je fais quelquefois plaisir. »

Vingt ans après, il pensait de même.

« Quoi donc ! Est-il possible ? vous ne faites plus de musique ! mais que faites-vous donc en province où l'on a tant de temps ? Peut-on cesser d'aimer ce qui est aimable ? Pour moi, j'ai le bonheur de sentir que plus j'avance en âge, plus mon âme est jeune et brûlante. Je fais souvent de la musique, et les sonates de Haydn, de Mozart, de Beethoven font le bonheur et la consolation de ma vie. Je crois que je mourrais moralement si je cessais de les dire, et ainsi des autres grandes compositions. Mais jamais rien d'italien ! au diable ce commun, ce trivial, où tout, jusqu'à *je vous hais*, se dit en chantant !

« Vive *Don Juan*, chef-d'œuvre de l'esprit humain ! Vive Mozart, le dieu de la musique, comme Raphaël l'est de la peinture ! Vive Gluck, ce divin déclamateur, le seul qui de nos jours ait chaussé le cothurne grec ! Et vive cet homme extraordinaire qui, sans être aucun des deux autres, a transporté à lui seul, par son terrible génie, son art indompté et sublime à d'autres bornes ! ... Pensez-vous, mes braves amis, que l'on vient de donner *Don Juan*, et vous n'y étiez pas ! Que puis-je t'en dire, mon ami ? Que cela est beau à faire mal. Homme divin, vraiment !... c'est pour cela que sa sœur, à l'âge de quatre-vingts ans, vient de mourir dans la misère... comme Beethoven le sublime.

« Et Baillot, ce digne et grand artiste, ce Poussin des violons, il a succombé aussi, et c'est le monde d'aujourd'hui qui l'a tué. Oui, la ré-

compense, nous l'espérons, sera dans l'autre monde, car la justice s'est depuis longtemps envolée de celui-ci. Sa veuve et sa fille sont malheureuses. Adieu l'interprète divin de Boccherini, de Haydn, de Mozart, de Beethoven ! nous ne l'entendrons plus que de souvenir ! Quelle cruelle perte pour la musique philosophique, belle, haute, touchante et fière, et pour tous ses amis...! »

Cette dernière lettre est de 1842. Reprenons le fil de notre récit.

XXIV.

Une chose qui, dans les tableaux d'Ingres comme dans ses dessins, est toujours d'un grand goût, c'est la draperie. Personne parmi nos maîtres de l'école française n'a drapé mieux que lui, ni même aussi bien, peut-être. Poussin se sert le plus souvent de couvertures lourdes, auxquelles il donne une ampleur majestueuse, quelquefois surabondante. Lesueur a disposé ses draperies simplement et heureusement, avec une douceur qui confine à la mollesse, et il leur a imprimé un caractère moral plutôt qu'il n'y a mis une beauté optique. David s'est trop inspiré du marbre, et du marbre romain. Ingres a été de première force dans cette partie de son art. Les draperies chez lui ont un rapport direct avec la nature du tableau, elles concourent à l'expression, et lors même qu'elles seraient étudiées sans but précis, pour le seul plaisir des yeux, elles formeraient un spectacle attrayant, plein de ressort et de caractère. Du reste, un peintre tel que lui ne travaillait guère qu'en vue d'un tableau médité, ou projeté au moins vaguement. Mais comment arrivait-il à ces beaux effets de draperie qui ont tour à tour tant de finesse, de mâle fierté ou d'élégance ?

Là-dessus, nous croyons savoir son secret ; il nous a été révélé par ses nombreuses études au crayon, léguées au musée de Montauban, et que nous avons feuilletées chez M. Cambon, qui lui-même, élève intime d'Ingres, a été en mesure de nous renseigner.

Ses draperies, Ingres, avant de les étudier sur nature, je veux dire sur le modèle, les cherchait dans son esprit, les créait à sa guise en jetant une couverture de coton, un morceau de calicot ou de drap fin sur une chaise ou sur deux chandeliers, ou sur des bâtons, mais jamais sur un mannequin, car le mannequin lui faisait horreur. L'étoffe ainsi jetée à peu près dans le mouvement prévu, le peintre la maniait selon sa pensée, il en choisissait les cassures, en disposait les plis à son goût, les groupait, les divisait, les déduisait l'un de l'autre. Et lorsque enfin il avait trouvé

un motif heureux, portant bien le caractère désiré, convenable au sujet, il le dessinait rapidement avec la sûreté, la finesse et l'accent qui lui étaient propres ; puis il faisait venir le modèle, lui indiquait la pose, et, le couvrant de la même étoffe qui avait servi à l'invention de ses plis, il les vérifiait sur le réel, il les adaptait aux membres vivants, et, conciliant le voulu avec le possible, il persistait dans l'essentiel de son motif ; il en conservait la signification et le tour.

De cette manière ont été trouvées, je dis bien, ont été trouvées toutes les draperies d'Ingres, notamment celles du *Jésus-Christ remettant les clefs à saint Pierre,* grand tableau qui fut peint à Rome, en 1820, pour l'église de la Trinité-du-Mont.

Le Christ et les apôtres se détachent sur un paysage lumineux qui se creuse à perte de vue. D'un geste orgueilleux, d'un bras robuste, Jésus montre à saint Pierre le ciel, et de l'autre main il lui en donne les clefs. Le chef des apôtres reçoit à genoux la mission et les paroles de son maître. Son profil perdu accuse un type vulgaire et même une laideur que rachète le sentiment de la foi. Les autres disciples sont tous des individualités choisies, ceux-ci remarquables par une beauté rude, ceux-là par une expression singulière et frappante. Ils sont tous pris dans la nature, mais tous marqués du sceau de l'art, qui a mis en relief leurs physionomies plébéiennes, mâles ou tendres. Pour en revenir à la draperie, celle de Jésus est observée sur une étoffe neuve, qui se brise en donnant par places des plis brusques et vifs, des plis d'une sévérité élégante et que la seule réalité ne fournirait point.

Voilà comment les artistes de haute lignée dominent la nature, au lieu d'être dominés par elle. C'est parce qu'ils ne sont pas esclaves qu'ils sont *maîtres.*

XXV.

Il y a quelques années, étant allé rendre visite à M. Ingres, quai Voltaire n° 11, je fus introduit dans sa chambre à coucher, et après les premiers mots, il voulut bien me faire les honneurs des peintures, estampes ou dessins, qui décoraient la muraille. On voyait là, je m'en souviens, parmi quelques pièces rares, des images à deux sous, qui avaient été soigneusement mises sous verre. Entre autres singularités de ce genre, je remarquai une gravure en bois tirée de l'*Histoire des peintres,* et qui représente un petit tableau de Chardin, le *Jeu de l'Oie.* — Trois enfants autour d'une table : ce sont deux fillettes jouant avec un jeune

garçon en tricorne, qui porte la queue avec un nœud de ruban. — Ingres, ravi de ce morceau, l'avait proprement découpé avec des ciseaux et l'avait fait encadrer bien gentiment.

Je ne pus m'empêcher de sourire en voyant le peu d'égards que l'illustre peintre avait eus pour ma vile prose, laquelle transparaissait imprimée au verso de la gravure. Comme je lui en faisais timidement l'observation, il me répondit sans rien comprendre et en suivant son idée : « Vous le voyez, Monsieur, quoi qu'on en dise, je ne suis pas un homme exclusif : je trouve cette petite estampe d'une naïveté charmante, et je l'ai mise dans ma chambre, à côté de Marc-Antoine et des autres... » Je dus m'incliner.

Vinrent ensuite des dessins de lui, Ingres, notamment deux petits portraits au crayon de la même personne. L'un était dessiné avec une vérité parfaite et absolument *nature ;* l'autre était quelque peu rehaussé par une intention de style, simplifié, idéalisé. « Lequel aimez-vous mieux, me dit-il? — Pour mon goût, répondis-je, après un mouvement d'hésitation, je préfère, en fait de portraits intimes, celui qui est le plus vrai à celui qui est le plus noble. » J'avais touché juste : le peintre fut enchanté. Mais, entraîné par la conversation, je fis à ce propos une courte digression sur la nature et je conclus en disant : « Après tout, il faut en prendre et en laisser. » Là-dessus, Ingres se redressa vivement et prit la parole comme pour un fait personnel. — La nature était sacrée ; il fallait seulement la bien voir, apprendre à la voir, attendre ses révélations... saisir les beaux côtés que toujours elle présente... Que sais-je encore ? — Pendant ce temps, je me disais en moi-même : quelles étranges contradictions renferme ce caractère de peintre ! Il veut nous imposer le respect absolu de la nature, et lui-même toutefois, il en use librement avec elle. Exclusif, il l'est dans son enseignement ; il ne l'est point dans ses opinions intérieures et dans la pratique de ses sentiments. Cela tient sans doute à ce qu'il est maître quand il peint, et professeur quand il parle.

Et plus tard je me suis rappelé cette entrevue en lisant le passage que voici d'une lettre d'Ingres : « Le grand point est d'être dirigé par la raison pour distinguer le vrai d'avec le faux, ce à quoi on ne peut parvenir qu'en apprenant à devenir *exclusif,* et cela s'apprend par la fréquentation continuelle du seul beau. Ah ! le plaisant et monstrueux amour que d'aimer de la même passion Murillo et Raphaël ! »

XXVI.

Ingres, nous l'avons dit, n'était plus heureux à Rome. Ses peintures y avaient sans doute un succès d'estime; mais il se sentait inconnu dans son pays; il demeurait étranger aux succès qui faisaient du bruit en France. Trois ou quatre fois, en treize ans, il avait envoyé au Salon de Paris sans produire aucune sensation. La première fois, en 1805, l'admirable portrait de son père n'avait pas, que je sache, été remarqué. L'année suivante, le portrait en pied de Napoléon sur son trône — celui qui est maintenant à l'hôtel des Invalides — avait donné lieu à une de ces plaisanteries qui font tache et qui dispensent le public d'avoir une opinion. Une autre fois, en 1814, le *Don Pedro de Tolède baisant l'épée de Henri IV*, avait passé à peu près inaperçu. Enfin, en 1819, quand parut son *Philippe V*, Ingres avait été assez maltraité par Kératry et par Landon. Il est vrai qu'il avait reçu les compliments de Gérard, mais des compliments qui avaient un peu l'air d'une consolation. Voici, du reste, comment s'exprimait Landon, parlant de l'*Odalisque*, exposée au Salon de 1819:

« Les personnes qui ne connaîtront le tableau de l'*Odalisque* que par la gravure que nous mettons sous leurs yeux, auront peine à croire qu'il soit aussi défectueux que nous le donnons à penser. En effet, la pose a de l'élégance; les formes, tout incorrectes qu'elles sont, présentent des contours coulants et assez gracieux. Si le premier aspect attire peu, du moins il n'a rien qui choque. On peut y trouver même un certain charme; mais, après un moment d'attention, on voit qu'il n'y a dans cette figure ni os, ni muscles, ni sang, ni vie, ni relief, rien enfin de ce qui constitue l'imitation. La carnation est bise et monotone. Les parties sur lesquelles la lumière devrait être dégradée la reçoivent autant que les parties les plus saillantes; il n'y a même, à proprement parler, aucune partie réellement saillante, tant la lumière est étendue à plat, sans art et sans ménagement. Il est évident que l'artiste a péché sciemment, qu'il a voulu mal faire, ou qu'il a cru ressusciter la manière pure et primitive des peintres de l'antiquité; mais il aura pris pour modèle quelque fragment d'un temps postérieur et d'un exécution dégénérée qui l'ont complétement égaré.

« Que serait-ce si nous voulions décrire l'*Angelica?* Cette composition, d'une bizarrerie inexplicable, rappelle certaines pièces de vers modernes, dont le style, plus niais que naïf, annonce la prétention d'imi-

ter le tour et l'expression de nos vieux poëtes. Les nouveaux troubadours ont beau faire, un vers, un mot suffit pour dévoiler l'artifice et détruire l'illusion. Ainsi, dans le tableau de Roger délivrant Angélique, quelques parties sont touchées avec goût; mais elles forment la plus étrange disparate dans un morceau dont l'exécution nous reporte à l'enfance de l'art. »

Voyons maintenant le style de M. de Kératry :

« Arrêté malgré moi devant l'*Odalisque* de M. Ingres, je regrettai de voir ce jeune artiste se donner beaucoup de peine pour gâter un beau talent. En effet, cette femme, vue par le dos, est faible de dessin, puisque les bras sont d'une maigreur choquante; de coloris, puisqu'elle ne présente qu'une teinte uniforme où aucune des parties du torse n'est accusée; d'expression, puisque ses traits, d'ailleurs assez bien proportionnés, ne révèlent aucune pensée, ne donnent l'indice d'aucun sentiment, et pourtant, on ne sait comment, *il y a là quelque chose de Titien.*

« L'*Andromède* (il veut dire l'*Angélique*) est une suite de torts et nouvelle preuve de moyens chez le même auteur. Est-ce qu'il voudrait nous ramener à l'enfance de l'art? Où est le bouclier de Persée? (C'est Roger qu'il veut dire.) Depuis quand un cavalier pousse-t-il la lance des deux mains? Le corps d'une belle femme n'aurait-il donc qu'une seule teinte? Une des plus grandes faveurs que l'on pourrait faire à ce morceau, comme au précédent, serait de le croire sorti de l'école du Pérugin. Il serait déplorable que M. Ingres eût foulé en vain la terre qui faisait jadis les héros et qui fera encore les artistes, jusqu'à ce que notre belle France, déjà saisie du premier privilége, ne se mette en possession de l'autre. Il a pris une fausse route, et nous le lui disons, dût notre censure être taxée de sévérité. »

Il serait cruel de penser que dans trente ou quarante ans d'ici, peut-être, nos idées sur la peinture et notre manière d'en juger seront aussi étranges pour nos descendants que le sont pour nous celles de Landon et de Kératry; mais nous avons du moins le consolant espoir qu'on ne surprendra point dans notre travail une naïveté comme celle qui consiste à dire qu'il y a, dans l'*Odalisque* d'Ingres, « on ne sait comment, quelque chose de Titien », et dans son *Angélique* quelque chose du Pérugin. L'histoire de la peinture, cela est bien clair, est un peu mieux connue aujourd'hui qu'elle ne l'était en 1819, et c'est pour cela en grande partie que la critique d'art a fait des progrès. On sait déjà la moitié d'une question lorsqu'on en connaît l'histoire.

Faire une grande peinture pour le Salon, Ingres l'aurait voulu; mais

personne ne lui en fournissait l'occasion ni les moyens. Son *Saint Pierre* avait porté coup dans le petit cercle des Français de Rome ; malheureusement, il était relégué dans l'église de la Trinité-du-Mont, où très-peu de gens le savaient. D'ailleurs ce morceau capital restait ignoré des Français de Paris. Ingres écrivait à ce propos : « Pourquoi le *Saint Pierre* qui a fait crier d'admiration Forbin et Vernet, et généralement amis et ennemis, est-il pour ainsi dire, oublié et perdu à Rome? Pour mon malheur, il ne pourra jamais être vu à Paris ni sortir de sa tombe, heureux, si, quand je ne serai plus que terre, on en parle selon la justice. »

Il s'agissait donc d'envoyer à Paris une *grande page,* comme il disait, et de faire savoir à tout le monde, à Rome et au dehors, qu'il n'était pas seulement un peintre de petits tableaux ni un dessinateur de petits crayons. Il avait toujours sur le cœur l'admiration qu'avaient excitée ses petits portraits à la mine de plomb, et il était visiblement contrarié quand on lui en faisait un éloge un peu vif, surtout quand cet éloge venait d'un artiste.

Géricault, se trouvant à Rome en 1817, voulut voir Ingres, et il se fit présenter chez lui, je crois, par Schnetz. Les murs de l'antichambre étaient tapissés de dessins qui frappèrent tellement Géricault qu'il se mit à les regarder de près et à les dévorer des yeux, pendant que madame Ingres allait annoncer les visiteurs. Ingres, en venant les recevoir, rencontra Géricault tout absorbé dans sa contemplation, et il eut quelque peine à l'en tirer. Les deux peintres, introduits dans l'atelier de leur confrère, y virent peu de peintures, et ils n'eurent que des louanges pour celles qu'on leur montra, notamment pour quelques ébauches, magnifiques de beauté future, parmi lesquelles ils durent remarquer la *Vénus Anadyomène,* un des projets que l'auteur affectionnait le plus, un de ceux dont il caressait la pensée. Cependant, Géricault en revenait toujours aux dessins d'Ingres et à le complimenter sur son talent prodigieux dans ce genre. Celui-ci finit par en prendre de l'humeur, ayant l'air de dire qu'on ne venait pas chez un peintre pour regarder à des croquis... Les deux artistes se séparèrent mécontents l'un de l'autre. Quant à Géricault, il était par-dessus le marché fort surpris que M. Ingres se fût irrité d'un éloge comme d'autres s'irriteraient d'une critique, et en sortant, il dit à Schnetz : « C'est un singulier caractère, un bâton bien épineux que votre ami; je ne m'aviserai plus de lui rendre visite et surtout de vanter ses ouvrages en sa présence. » En effet, Ingres et Géricault ne se revirent plus.

Après tout, c'est un noble défaut que l'orgueil, quand il est sincère et viril, c'est-à-dire quand il n'y entre point de vanité. Un homme supé-

rieur qui n'aurait pas la conscience de sa valeur serait un phénomène, et il faut bien pardonner quelques travers à un peintre qui, arrivé à l'âge de quarante ans, était encore inconnu ou méconnu, et le plus souvent en peine de vivre.

Ce fut en 1820 que l'espoir d'un avenir meilleur, l'idée de tenter la fortune sur un nouveau théâtre, et quelques lettres affectueuses de Bartolini, engagèrent Ingres à quitter Rome pour aller s'établir à Florence.

CHARLES BLANC.

(La suite au prochain numéro.)

LES BEAUX-ARTS

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

VII.

ANGLETERRE.

NDÉPENDAMMENT des principes qui le guident lorsqu'il juge les vivants et les morts, le critique peut avoir des goûts particuliers, peut-être même des caprices. Nous avouons humblement que l'école anglaise nous a toujours intéressé, et que, sans nous faire d'illusions sur les qualités qui manquent à nos voisins, nous leur tenons compte de l'effort qu'ils ont fait pour conquérir un art national. La lutte ne dura pas moins de deux siècles, pendant lesquels l'imitation des écoles étrangères fut la règle constante; ce n'est qu'avec Hogarth que la personnalité de l'art britannique parvint à se préciser. Une fois trouvé, l'accent anglais a persisté depuis lors, et, sauf un fâcheux entr'acte marqué par le règne de Benjamin West et de ses amis, l'évolution s'est continuée, toujours libre et toujours intéressante.

Mais un art où le caprice individuel tient tant de place est nécessairement un art changeant, et on ne doit pas être trop surpris que la physionomie de l'école ne soit plus tout à fait, à l'Exposition de 1867, ce qu'elle était à celle de 1855. La mort, qui a enlevé à l'art français ses chefs les plus glorieux, a depuis dix ans durement frappé sur les artistes anglais. Nous avons vu disparaître, comme les feuilles que disperse le

vent d'automne, Mulready, Charles Leslie, le vieux peintre d'animaux James Ward, l'architecturiste David Roberts, le paysagiste F. Danby, William Dyce, W. Duffield et Lance, qui peignaient des fruits; le président Eastlake, les excellents aquarellistes David Cox et William Hunt, John Phillip, qui avait bien vu l'Espagne; Thomas Uwins, le sculpteur Gibson, et bien d'autres encore. L'Exposition était à peine ouverte que de nouveaux noms s'ajoutaient à cette nécrologie. Le peintre de marines Stanfield est mort le 18 mai; huit jours après a disparu le statuaire Baily, qui avait eu quelque gloire, et les journaux d'hier nous racontent l'enterrement d'un paysagiste de l'Académie d'Édimbourg, Horatio MacCullock. La plupart de ces maîtres, inégalement habiles, inégalement dignes de mémoire, appartenaient à l'ancienne génération; beaucoup avaient vieilli; mais ils ont emporté avec eux quelques-uns des éléments qui faisaient la force de l'école anglaise. Nul doute qu'ils ne soient remplacés; mais comment l'art ne changerait-il pas de caractère lorsqu'il se fait, parmi les ouvriers de la palette et du pinceau, de pareils renouvellements?

Un autre fait grave doit être constaté; c'est l'effacement volontaire du préraphaélitisme. Nous nous intéressions à ce groupe d'artistes sincères : ils avaient eu le tort d'inscrire sur leur drapeau une devise qui n'exprimait pas leur pensée. Le mot était mal choisi; le sentiment était bon. Il n'a jamais été question de refaire l'art du xve siècle; une pareille idée ne pouvait venir à l'esprit des maîtres anglais. Ils savent que le passé est mort, et que, toutes les conditions morales étant changées, l'histoire ne se répète pas. Mais, ainsi que l'a fort bien expliqué l'un des novateurs, M. Rossiter, ils ont pu croire qu'en un temps où le domaine de l'art est encombré par des traditions souvent contradictoires, où la manière a remplacé la naïveté, où les recettes d'une sorte de scholastique enseignée par les professeurs et souvent mal comprise par les élèves ont oblitéré chez plusieurs l'originalité du sentiment personnel, ils ont pu croire, disons-nous, qu'en des jours de décadence, il était légitime, il était salutaire de rompre avec le monde artificiel, de se retirer dans les secrètes profondeurs de sa conscience, de fermer l'oreille aux bruits du dehors pour n'écouter que la voix intérieure qui parle avec indépendance, et enfin, de procéder selon le programme d'un philosophe, « par voie d'écart absolu. » De pareilles prétentions n'ont rien que de parfaitement rationnel. Dépouillez le vieil homme, ont dit les préraphaélites, faites-vous une âme nouvelle, revenez à la sincérité, revenez à la nature. Adressé aux successeurs de Lawrence, à tous ceux qui, vers 1850, s'étaient fait une manière si inconsistante, si vaporeuse, si lâchée, ce discours avait

un grand sens. L'abus des tons clairs avait affadi la palette, il était à propos de la rendre plus intense et plus vigoureuse; la forme se perdait dans des contours flottants, le modelé était devenu tout à fait arbitraire; il fallait serrer de plus près la ligne, marquer davantage le relief; il fallait revenir au respect, à la loyauté du dessin. Que dire encore? Aux fictions de l'école il fallait substituer l'étude assidue de la réalité physique et de la vérité morale. Et tout cela était fort sage. Ce mouvement auquel se mêlèrent MM. William Holman Hunt, Millais, W. Dyce et quelques autres, passe pour avoir avorté : Dyce, qui ne s'était converti que sur le tard de la vie, Dyce est mort, laissant toutefois dans la *Baie de Pegwell* un type extraordinaire du préraphaélitisme appliqué au paysage. Les autres initiateurs se sont plus ou moins lassés, jugeant sans doute que la tentative avait porté coup, et que, le principe une fois posé, les conséquences en découleraient toutes seules. Nous croyons, comme eux, que cette croisade en faveur de la nature dédaignée n'a pas été inutile, et bien que les apparences soient contraires à notre dire, nous pensons que tout n'est pas fini.

M. John Everett Millais, qui a gagné à cette bataille une réputation et même une place à l'Académie, n'est cependant pas un combattant des plus robustes. Il étonne ses amis par la multiplicité de ses défaillances, et, avec un talent très-réel, il excelle à faire de mauvais tableaux. Dans un récent article sur l'exposition de Londres, M. Burty a si bien indiqué cette note, qu'il est inutile d'y insister beaucoup. C'est un point résolu. Aujourd'hui incisif, ému, plein d'énergie et de sentiment, M. Millais voudra être insignifiant demain, et il peindra les *Romains quittant la Grande-Bretagne;* il lui plaira d'être inutilement bizarre, et il nous enverra *Satan semant l'ivraie.* Ces deux tableaux sont vraiment peu dignes du maître que nous avons loué jadis : on le reconnaît mieux (pas assez toutefois) dans la *Veille de la Sainte-Agnès.* C'est cette étrange peinture qui, dès l'ouverture de l'Exposition, a provoqué tant d'étonnements et peut-être de sourires. Une jeune femme, laide d'ailleurs, se déshabille dans sa chambre, à l'indistincte clarté d'un rayon de lune. Elle est debout; sa robe détachée s'enroule à ses pieds; et ainsi vêtue de son corset et de ses jupes, elle se dresserait dans la nuit comme une blanche statue, si la lune, qui est ici le protagoniste du drame, ne projetait sur elle et sur tout ce qui l'entoure sa grande note bleue. L'œil est d'abord un peu surpris; mais lorsqu'on a regardé le tableau pendant deux ou trois minutes, on voit bien vite que ce bleu est d'une justesse absolue et d'une transparence parfaite, soit qu'il colore les blancs du vêtement de la jeune fille, soit qu'il dessine sur le sol les sertissures des carreaux de la croisée ou

qu'il aille s'éteindre et mourir dans l'ombre des recoins obscurs. M. Millais, qui n'a pas quarante ans et qui en est déjà à sa seconde ou à sa troisième manière, s'est épris, depuis quelque temps, des effets lumineux, même en ce qu'ils ont d'un peu bizarre. Il nous souvient d'avoir vu jadis, à une exposition de l'Académie de Londres, un tableau représentant une femme qui, une lanterne à la main, cherchait par terre une pièce de monnaie. C'était la vérité même. Il y a dans la *Veille de la Sainte-Agnès* des qualités pareilles. Mais, alors qu'à ses débuts M. Millais se préoccupait d'autre chose que des effets de lumière, quand il donnait à l'émotion intérieure la place qui lui appartient, il nous touchait davantage.

M. Holman Hunt, qui fut aussi un des préraphaélites de la première heure, trouve le moyen d'être à la fois insignifiant et bizarre. Nous n'attachons qu'un médiocre intérêt à son tableau *Après le coucher du soleil en Égypte*. Il y voit peut-être l'œuvre capitale de sa vie, et il a pris soin de joindre à son nom l'inscription : *Memphis*, 1854-63, indiquant ainsi qu'il a travaillé neuf ans à ce précieux morceau. Ce n'est pas autre chose qu'une fellah, de grandeur naturelle, revenant de la moisson, une gerbe sur la tête, et marchant accompagnée de pigeons avides à ramasser les grains tombés autour d'elle. La tête, arbitrairement et mollement modelée, n'a aucun caractère; il est difficile d'être moins égyptienne que cette fille du Nil. Mais les accessoires sont peints avec soin, et les pigeons ont vraiment l'air d'avoir des plumes. Ce résultat puéril est d'ailleurs péniblement cherché. Nous ne pouvons voir dans le tableau de M. H. Hunt qu'une immense erreur, et nous ne lui en voulons pas d'avoir ainsi trahi sa cause.

Si nous voulions prouver que la tentative des préraphaélites répondait à un besoin sérieux, et qu'elle a donné à réfléchir même à ceux qui n'ont pas embrassé les nouvelles doctrines, les preuves ne nous manqueraient pas. Se rappelle-t-on avoir vu, à l'Exposition de 1855, un tableau de M. Hook, *Venise comme on la rêve?* C'était une peinture gaie, lumineuse, une sorte d'aquarelle légère, et, il faut le dire, plus amusante que sérieuse. M. Hook a fait, depuis lors, bien du chemin, et on a le droit de croire qu'il a profité des exemples que lui donnait le petit groupe des réformateurs. Son coloris est devenu plus robuste; son dessin est plus serré, il marque d'un trait plus précis les caractères et les types. Dans toutes les expositions anglaises que nous avons pu étudier, les tableaux de M. Hook nous ont attiré toujours. Bien qu'ils ne soient pas d'une importance capitale, ceux qu'il a envoyés au Champ de Mars, les *Enfants*, les *Pêcheurs*, sont dignes de son pinceau résolu. M. Hook donne volontiers pour fond à ses peintures, un vaste horizon de mer qu'il colore d'un

ton bleu aux reflets verdâtres : la coloration en étant très-intense et vraiment belle au regard, il est obligé de monter le ton de ses figures au diapason de cette note puissante : il y parvient sans efforts, et il obtient ainsi des harmonies riches et fortes qui plairont à tous les coloristes. Ajoutons que les figures de M. Hook sont intéressantes : il peint ces « travailleurs de la mer, » que le poëte a célébrés : il ne leur laisse pas sans doute toute leur rudesse, il affine un peu leurs traits, faisant pour ses pêcheurs et pour ses matelots ce que M. J. Breton fait pour les paysans de l'Artois. A ce point de vue, M. Hook est plus « distingué » que vrai. Mais qu'y faire? Vous n'empêcherez jamais un artiste anglais de mêler aux types qu'il reproduit un peu de l'idéal britannique.

Cette persistance du caractère national, qui prévaut et domine alors même que le pinceau voudrait s'y soustraire, est un fait curieux chez les peintres de l'autre côté du détroit. Tout le monde l'a remarquée, et nous-même, étudiant autrefois l'œuvre de Thomas Uwins, nous avons pu sourire en voyant que l'artiste avait toujours transformé en Anglais au teint frais et rose, les pâtres hâlés des campagnes napolitaines. Le président Charles Eastlake qui, il est vrai, fut plutôt un amateur qu'un peintre, n'a jamais pu faire que des Italiens de keepsake. A la suite d'un séjour en Bretagne, M. Goodall a essayé de reproduire le type des filles de Morlaix ou de Quimper; stérile effort! il n'est sorti de son pinceau que de jolies Anglaises. Depuis lors, l'Exposition du Champ de Mars nous en fournit la preuve, M. Goodall a visité l'Égypte. A-t-il réussi à peindre des Nubiens? On peut en douter. Danton ne croyait pas qu'on emportât sa patrie à la semelle de ses souliers : un artiste anglais a toujours son pays dans sa boîte à couleurs. Voilà pourquoi il est juste d'ajouter quelque intérêt à l'immense effort qu'a fait un nouveau venu, M. John Burgess, pour représenter des Espagnols dans le tableau qu'il intitule *Bravo, toro!* C'est un coin de la galerie, où, enivrés du sanglant spectacle, des amateurs encouragent du geste et de la parole un *novillo* habile à découdre un cheval. Dans la réalité des choses, les physionomies ont un caractère bien autrement accentué, mais M. Burgess a vraiment montré là un certain courage; peut-être parviendra-t-il à remplacer le peintre que regrette l'école, John Phillip.

On conçoit que, dans de pareilles dispositions, les Anglais ne soient pas tout à fait à leur aise avec le monde antique. N'oublions jamais leur grande aventure : lorsque lord Elgin envoya à Londres les marbres du Parthénon, ils se demandèrent s'ils pouvaient admirer en toute sûreté de conscience : la question de savoir si Phidias avait du talent fut mise aux voix. Il est vrai que les temps étaient mauvais et que ceux qui prirent

part à ce mémorable débat appartenaient presque tous à cette triste école de Benjamin West qui connaissait si mal l'antiquité. Il n'en est pas moins certain que l'austère beauté de l'art grec échappe un peu à nos voisins, et qu'ils aiment à la tempérer par un doux mélange de grâce anglaise. Ce mélange est visible dans les *Fiancés de Syracuse* de M. Frederic Leighton, habile peintre, d'ailleurs, qui sait composer et qui a du goût. Il est presque le seul aujourd'hui, parmi ses compatriotes, qui ose se mesurer avec ces sujets graves et charmants. Son coloris est un peu hasardeux, mais son talent a les meilleures ambitions du monde.

La *Gazette* a reproduit, l'année dernière, le tableau de M. Calderon, *Très-haute, noble et puissante grâce* [1]. Cette petite fille qui marche couronne en tête, au milieu des courtisans prosternés sur son passage et des musiciens emplissant l'air de fanfares, c'est une reine : elle est suivie à distance respectueuse par de charmantes femmes qui tiennent la queue de sa robe et dont le front se décore du hennin et du voile comme au temps d'Isabeau de Bavière. Un gentilhomme aux galantes allures, un magistrat de cour complètent le cortége, qui détache la somptuosité de ses costumes sur un fond de tapisserie sagement amorti dans ses nuances passées. — On peut, sans être injuste envers M. Calderon, regretter que ce tableau n'ait pas été peint par M. Leys; il aurait imprimé à l'œuvre un caractère plus franchement archaïque; il l'aurait revêtue d'une coloration plus étoffée et plus robuste; mais l'artiste anglais a montré dans cette composition beaucoup d'ingéniosité et de grâce; il peint bien les costumes, et si ses têtes de femmes ne sont pas tout à fait du XVe siècle, elles sont charmantes.

Il y a d'ailleurs, dans cette exposition anglaise, beaucoup de tableaux agréables et bien faits. Les joies calmes du foyer, les tristesses de l'absence, la comédie des mœurs populaires, l'intimité des causeries de famille, tout ce que les romanciers du pays savent si bien dire, les artistes savent le peindre. C'est dans ce genre modéré et spirituel qu'excellent les successeurs de Mulready, MM. Faed, Thomas Webster, John Morgan. Nous avons le regret de ne pouvoir ajouter à cette liste le nom de M. Frith qui, en désertant les sujets modernes, s'est montré cette fois au-dessous de lui-même.

Un tableau vraiment touchant et d'ailleurs bien peint, c'est le *Départ pour la Crimée* de M. O'Neil. La composition n'est pas conforme aux règles enseignées par les bons maîtres; la partie droite de la toile est obliquement occupée par le haut bordage d'un vaisseau qui va appareiller

1. 1865. — T. XXI, p. 93.

et dont le pont est chargé de soldats en habits rouges; aux flancs du navire grimpe une échelle qui met la grande maison flottante en communication avec une chaloupe : les femmes, les fiancées, les enfants viennent donner le baiser d'adieu à ceux qui vont partir, et, du canot au navire, ce ne sont que mains tendues, tendres regards chargés de larmes; toutes les tristesses du départ se lisent sur les visages, et tous les sombres pressentiments. Les femmes, bourgeoises et ouvrières pour la plupart, sont vêtues à la mode de 1854, avec des chapeaux ridicules, des châles à carreaux, des robes usées. On est venu de l'atelier ou de la boutique embrasser en toute hâte ceux qui vont se faire tuer à Balaclava. Rien n'est plus touchant que ce tableau, rien n'est plus anglais.

On sait comment les préférences du jury international se sont prononcées en faveur de MM. Erskine Nicol et Orchardson. Les médailles que ces deux artistes ont obtenues ont, à ce qu'on assure, été discutées en Angleterre, et les critiques d'outre-Manche ont pensé que ces récompenses auraient pu recevoir une destination meilleure. Nous ne nous mêlerons pas à ce débat : nous savons seulement que MM. Nicol et Orchardson sont, bien qu'à des degrés divers, des peintres de talent. M. Nicol reprend la tradition de Wilkie : il est spirituel, il creuse l'expression et le caractère. Il montre un sentiment vrai de la comédie dans le tableau qu'il intitule *Tous deux embarrassés*, et qui groupe un maître d'école profondément troublé par une question que vient de lui faire un gamin, non moins empêché que lui à deviner l'énigme. Le professeur a d'ailleurs un moyen de sortir d'embarras : le martinet qu'il tient à la main châtiera le jeune drôle qui a eu l'indiscrétion de le questionner. La scène est gaie, et elle est bien dite. Dans un sujet plus compliqué, le *Payement du loyer*, M. Nicol n'a pas montré moins de talent. Des scribes sont assis autour d'une table, et les fermiers du landlord viennent tour à tour payer leurs redevances. Ici, la comédie est partout, dans les figures des caissiers et des commis et dans celle du riche paysan, qui s'exécute de fort mauvaise grâce et dont les poches profondes ont tant de peine à s'ouvrir. Les têtes sont vivantes comme des portraits, et les expressions y sont écrites d'un trait incisif et fouillé. M. Nicol est d'ailleurs bon peintre ; les registres, les meubles, tous les objets qui garnissent les premiers plans sont exécutés avec beaucoup de verve et haut la main.

M. Orchardson, dont les méthodes sont moins saines, et qui pose la couleur sur la toile avec une fine aiguille plutôt qu'avec un pinceau, ne doit pas regretter d'avoir peint le *Défi*. Ce tableau, qui représente simplement un gentilhomme adressant à son adversaire un cartel sous la forme d'un pli attaché au bout d'une épée, a eu du succès en Angleterre

avant d'en avoir en France. Exposé en 1865 à la galerie de Pall-Mall, il mérita à l'auteur un prix de cent livres sterling ; aujourd'hui, il lui vaut une des rares médailles accordées à la peinture anglaise. Le *Christoforo Sly* paraît aussi devoir réussir. C'est la scène bien connue de *Taming of the shrew*. Le pauvre chaudronnier, subitement transformé en grand seigneur, est assis sur le lit où il vient de s'éveiller : devant lui apparaissent les valets, qui lui offrent sur des plats d'argent les friandises que, du fond de sa misère, il n'aurait jamais osé rêver ; à côté d'eux sont les intendants qui, dans l'attitude du respect, viennent lui demander ses ordres. Un peu de caricature, et trop peut-être, se mêle à la composition spirituelle de M. Orchardson ; mais l'artiste a la gaieté, il a le trait qui fait sourire ; de plus, il aime les tons clairs, il a le sentiment du gris, il a trouvé, dans le *Défi*, par exemple, un certain jaune qui brille au regard, comme le bouton d'or dans les prés. Mais il nous est impossible de prendre M. Orchardson pour un coloriste, car les tons qu'il emploie ne s'enchaînent pas les uns aux autres dans un ordre bien musical. Son procédé de travail est d'ailleurs des plus singuliers. Cette méthode égratignée, qui juxtapose patiemment les petites touches, ressemble plus à de la broderie qu'à de la peinture. Metsu s'étonnerait de ce système ; Van Ostade en serait profondément révolté.

Les portraitistes anglais ont gardé quelque chose des anciennes traditions, mais il ont beaucoup faibli ; la couleur se délaye et se fait plus pâle, la forme flotte incertaine et veule. Nous voyons ici finir l'école de Lawrence. A ces maîtres, qui ont eu des jours meilleurs et dont le passé nous est cher, il reste encore une sorte de charme attendri, et l'attitude élégante, et le sentiment des arrangements luxueux ou familiers. Ce que nous disons là, nous le disons surtout pour sir Francis Grant, aujourd'hui président de l'Académie royale de Londres. M. Grant a été un peintre excellent : en regardant le tableau où mistress Brassey se tient debout entourée de ses deux chiens favoris et de son cheval ; en étudiant les portraits du maréchal Hardinge, de ses fils et du colonel Wood revenant ensemble d'une bataille dont les fumées rougeâtres incendient encore l'horizon, on reconnaît, malgré les défaillances du dessin et l'à-peu-près des effigies, l'artiste heureux qui a si bien compris le caractère des types anglais et dont les portraits furent si souvent des tableaux. Et M. Boxall aussi a vieilli ; de ses qualités passées, il ne lui reste plus que la douceur. M. Henry Weigall appartient à une génération plus nouvelle ; mais l'originalité et la force manquent à son portrait de la princesse de Galles. M. H. Wells nous était connu comme miniaturiste : il aborde aujourd'hui la peinture de grande dimension dans ses *Volontaires au tir*, réunion

de portraits, intimes, clairs et vivants. Nous espérons que M. Wells, qui voit bien la nature, parviendra à donner à son exécution un caractère plus riche et plus viril.

Du groupe des paysagistes de l'ancien monde, de ceux qui ont connu Constable et qui l'ont aimé, il ne reste plus que de rares représentants. C'est à peine si nous pouvons citer M. Peter Graham, l'auteur de la *Chute d'eau dans les highlands*. Regardez cette toile, car c'est peut-être le dernier des paysages romanesques, je devrais dire le dernier des paysages où la nature soit vue en grand, dans ses larges effets poétiques, au lieu d'être exprimée par le menu. Les préraphaélites — on peut hésiter à les en remercier — ont depuis dix ans exercé sur le paysage anglais une influence considérable. L'analyse s'est substituée à la synthèse. Nous ne blâmons pas, nous ne récriminons pas : nous racontons. L'idéal a changé. Et vraiment, malgré les regrets qu'on peut avoir, il y a encore bien du talent chez les représentants de la mode nouvelle. Deux paysages nous ont frappé : la *Couronne d'or de l'été*, par M. Vicat Cole, et le *Champ d'orge*, de M. Charles John Lewis. Ici et là le motif est presque le même : juillet est venu, la moisson est blonde, et l'épi se balance au bout des tiges pressées que la brise fait onduler comme un flot. Dans le tableau de M. Lewis, les bluets et les coquelicots se mêlent à l'orge mûrie, et une compagnie de perdreaux, troublée dans sa retraite, se sauve en rasant les épis d'un vol lourd. Tout est détaillé dans ce paysage, et cependant l'unité n'y est point sacrifiée. Nous aimons aussi un petit tableau, dont le catalogue ne parle pas, la *Récolte verte*, de M. John Raven. Ici, nous sommes au printemps; les herbages n'ont pas encore pris leurs tons vigoureux ; des gris fins se mêlent aux tendres verdures, et des corbeaux picorent dans le champ plein de promesses. Le défaut de cette peinture est de ressembler à une aquarelle. Et cette faute est aussi celle de M. Alfred Hunt, qu'il ne faut point confondre avec le préraphaélite qui a rendu ce nom célèbre. Dans le tableau intitulé : *Time and tide*, il a représenté la marée montante : le spectateur placé sur une colline qu'on peut supposer hors du cadre, voit s'étendre à ses pieds un rivage déjà envahi par un orage qui diminue la lumière ; le ciel, chargé de nuages d'un bleu noir, pèse sur l'horizon comme une sinistre menace, et le flot gonflé s'avance avec cette rapidité et ce murmure qui donnent à penser que la mer est véritablement vivante. L'effet est admirablement compris ; on voit bien que la tempête sera effroyable, on entend gémir dans le vent ces voix désespérées dont le poëte d'*Oceano nox* a noté la plainte éternelle.

Pour les aquarellistes, un mot suffira. Presque tous les peintres qui

se sont illustrés aux expositions annuelles de Pall-Mall sont représentés au Champ de Mars. On y peut étudier les œuvres des maîtres à la mode, MM. Gilbert, Rowbotham, Carl Haag, Cattermole, Tidey, Topham. Quelques-uns, on le sait, font des aquarelles qui sont grandes comme des tableaux à l'huile, et qui ne sont pas moins chèrement payées. Nous constatons cet immense effort, mais, au fond du cœur, nous en sommes peu touché. Nos préférences vont aux œuvres moins ambitieuses, au *Dessous de bois* de M. Edmond Warren, à l'*Intérieur de grange* de M. Mawley, et surtout aux aquarelles romantiques d'un grand artiste mort, David Cox. Décidément celui-là était un maître. Il n'est pas à la mode, il ne passait pas six mois à peindre un brin d'herbe, à détailler curieusement les pétales d'une fleur. Il voyait de loin et de haut, avec un sentiment dramatique et puissant. *Snowdon*, les *Coupeurs de tourbe*, le *Cimetière de Darley*, sont de superbes paysages, d'une forte unité de ton, et tout pleins d'une émotion douloureuse. Delacroix les aurait aimés dans ces ciels chargés de nuages, dans ces montagnes aux roches pendantes, dans ces vallées où croissent les hautes herbes, on croit voir passer des spectres tragiques. A ces grands spectacles de la nature en deuil, il ne manque que la plainte du roi Lear ou les visions de Macbeth.

Nous aurions voulu terminer ici cet article; mais il faut dire un mot de la sculpture anglaise. Ce mot ne sera pas long. Cette grande forme de l'art échappe au génie de l'Angleterre, ou du moins l'Angleterre n'a pas su la conquérir encore. L'Exposition du Champ de Mars est vide à ce point de vue: quelques bustes de MM. Adams et d'Épinay, un médaillon de M. A. Munro, peuvent à peine être cités. Un seul marbre important figure, depuis peu de jours, dans le salon britannique, c'est la *Chanson de la chemise*, de M. Marshall-Wood. Et rien, je dois le dire, ne caractérise mieux la sculpture anglaise. On connaît la sombre chanson de Thomas Hood, ces couplets entrecoupés de larmes, où, condamnée au supplice du travail sans fin, la pauvre ouvrière se lamente, mêlant à sa plainte je ne sais quel accent de révolte amère. *Work, work, work*, ce sont les mots qui se répètent, comme un refrain sinistre, dans cette chanson navrante, et la pauvre fille travaille; elle fait, « des poignets, des goussets, des coutures, » n'ayant même pas le droit de pleurer, car une larme mouillerait le fil et entraverait dans sa marche l'aiguille qui ne doit pas connaître le repos. La poésie française n'a rien d'aussi douloureux. C'est cette *Chanson de la chemise*, si justement célèbre en Angleterre, que M. Marshall-Wood a essayé d'incarner sous la figure de l'ouvrière condamnée au travail sans trêve ni merci. Peut-être cette statue sera-t-elle placée sur le tombeau de Thomas Hood, car il était fier de sa chanson et la veille de sa mort il en parlait

encore, sachant bien qu'il avait exprimé quelque chose et que la plainte de bien des pauvres avait pleuré dans sa plainte. On ne peut que remercier M. Marshall-Wood du sentiment qui l'a inspiré. Mais, hélas! combien sa traduction est peu fidèle! L'ouvrière qu'il nous représente a placé sur ses genoux la chemise qu'elle doit ourler : elle se repose; celle de Thomas Hood travaille toujours, et c'est en poussant l'aiguille qu'elle chante la sinistre chanson. Le marbre du sculpteur anglais est d'ailleurs finement caressé, agréable, et presque séduisant. D'un âpre cri de douleur, M. Marshall-Wood a fait une romance doucereuse. Il n'était guère possible de se montrer plus au-dessous du sujet. Qu'est-ce à dire, sinon que les sculpteurs de l'Angleterre ne sont pas à la hauteur de ses poëtes; que les arts, pareils dans leur essence, sont différents dans leur mode d'expression et qu'il eût été difficile, même au statuaire le mieux inspiré, de traduire dans le marbre une chanson qui est un sanglot?

VIII.

ESPAGNE-PORTUGAL.

On se rappelle peut-être que l'école espagnole ne fit pas très-bonne figure à l'Exposition universelle de Londres. Parmi les tableaux qui avaient la prétention de représenter l'art de ce pays, jadis si glorieux, un seul pouvait éveiller la curiosité et séduire le regard : c'était un Goya. Nous ne savons si le choix des œuvres envoyées avait été mal fait; nous ignorons si, pendant le court espace de cinq années, l'Espagne a pu reconquérir une partie du terrain perdu, mais il est constant que l'exposition nouvelle diffère étrangement de celle de Londres. L'école espagnole qui, en 1862, nous avait paru tellement en retard, a aujourd'hui une physionomie, elle compte, tout au moins, un groupe de peintres remarquables. Nous avons pu nous-même, lors d'un récent voyage à Madrid, constater que la question d'art y est très-vivante, et si l'Espagne n'avait pas voulu donner à quelques autres nations une leçon de modestie, elle aurait pu, rien qu'avec un choix des peintures modernes réunies au musée du Fomento, remplir deux vastes salles de l'Exposition. Elle aurait dû aussi faire appel à ceux de ses artistes qui sont momentanément Parisiens, comme MM. Zamacoïs, Ramon Rodriguez et Ricardo de los Rios. Il était en outre de son devoir et de son intérêt de surexciter le zèle du paysagiste don Carlos Haes, dont nous avons vu, chez le savant biblio-

graphe M. Zarco del Valle, des œuvres inspirées par un sentiment tout moderne.

Ces maîtres, et d'autres encore, manquent à la fête. Et cependant l'exposition espagnole a de l'intérêt, elle montre chez les artistes qui en ont fourni les éléments, un goût heureux pour la couleur, et des habitudes de pinceau qui sont celles des bons ouvriers. Les jeunes peintres de Madrid vont volontiers faire une promenade en Italie. Ce voyage leur est favorable. On ne peut pas dire du moins qu'il ait été fatal à M. Éduardo Rosalès. Après s'être formé à l'Académie de San Fernando et dans l'atelier de don Luis Ferrant, M. Rosalès a vécu à Sienne (il y a copié une des fresques de Sodoma) et à Rome, où de précoces succès le mirent en vue. Son tableau, *Isabelle la Catholique dictant son testament*, est la meilleure peinture de l'exposition espagnole. Il appartient au musée du Fomento, qui le paya 50,000 réaux en 1865. L'œuvre n'est pas d'une originalité bien saisissante, elle plaît cependant par l'accent soutenu de la coloration, par un arrangement sage et par la sûreté d'une exécution robuste et saine. On sait que M. Rosalès a obtenu un premier prix. Nous rappelons ce détail pour ceux qui ont le culte du renseignement, car, récompensé ou non, M. Rosalès n'en est pas moins un bon peintre.

Le tableau de M. Antonio Gisbert, le *Débarquement des puritains en Amérique*, nous était déjà connu. Le succès sera-t-il, cette fois, aussi vif qu'en 1865 ? Il serait imprudent de l'affirmer : la peinture de M. Gisbert manque un peu de caractère, et l'artiste n'essaye pas de dissimuler ses défauts puisqu'il expose au-dessous de cette grande toile deux petits tableaux parfaitement insignifiants. On voudrait lui voir une main plus ferme, une allure plus castillane.

Dans le salon espagnol, le succès se partage entre M. Rosalès et M. Vincente Palmaroli. Dès le premier jour de l'ouverture de l'Exposition, les critiques, dont l'enthousiasme s'éveille de grand matin, se groupaient chaleureusement devant le *Sermon à la chapelle Sixtine*. C'est qu'on est toujours attiré par les œuvres dont l'effet et le style se concentrent dans une forte unité. Le tableau de M. Palmaroli a ce mérite : il est un, il est tranquille, il est sobre, et d'ailleurs suffisamment coloré, les rouges, les noirs, les blancs, les bruns s'entendant à merveille pour ne pas couvrir, par de trop bruyantes fanfares, la voix monotone du prédicateur. Ce qui manque à ce tableau (mais dans une si faible mesure que j'ai peut-être tort de le dire), c'est un caractère un peu plus personnel dans la physionomie des personnages. Il semble que tel peintre qu'on pourrait nommer, M. Meissonier, par exemple, aurait buriné d'un trait plus incisif les visages des cardinaux et des monsignori. Mais ce que

nous disons là ne doit pas faire hésiter les sympathies qu'éveille le talent de M. Palmaroli. Même après la *Chapelle Sixtine* d'Ingres, son tableau demeure excellent.

M. Pablo Gonzalvo, moins large dans ses effets et moins habile à peindre les figures, est aussi un bon peintre d'intérieurs. On a vu des tableaux de sa façon au musée du Fomento et à l'Exposition de Londres en 1862. Il est professeur de perspective à l'école de peinture de Madrid; il cherche la note juste, la vérité du clair-obscur endormi dans les chapelles silencieuses. Cette unité de l'effet se rencontre assez fréquemment chez les peintres espagnols. C'était une des qualités de Victor Manzano, qui est mort jeune, en 1865, et dont l'Exposition nous montre deux libres esquisses. La vaillante école n'est pas non plus sans réussir dans la peinture de genre; M. Luis Ruiperez, dont les visiteurs de nos Salons annuels savent bien le nom, est spirituel et fin dans son *Joueur de guitare,* et, si nous voulions tout dire, nous ne devrions oublier ni M. F. de Madrazo, qui règne dans le portrait, ni M. Gessa, le peintre de *bodegones,* qui excelle à représenter les tables de cuisine toutes chargées de victuailles appétissantes et de poissons aux écailles dorées.

Le Portugal tient peu de place à l'Exposition. Lorsqu'on a cité les portraits de M. Miguel-Angelo Lupi, professeur à l'Académie royale de Lisbonne, on doit s'arrêter. C'est bien peu sans doute, mais nous savons, par des correspondances indiscrètes, que les Portugais, médiocrement fiers de leurs derniers envois, s'organisent et se préparent en vue des batailles ultérieures. Une société pour l'encouragement des arts s'est fondée récemment; elle ouvre chaque année une exposition; l'Académie doit envoyer ses meilleurs élèves en Italie ou en France; le roi a acquis un certain nombre d'œuvres de maîtres, et sa collection va devenir publique; en résumé le Portugal s'agite pour la bonne cause; mais une puissante école de peinture ne s'organise pas en un jour. Les semailles commençant à peine, il faut patiemment attendre la récolte. Nous attendrons. Et vraiment, la situation morale de ce généreux coin de terre nous inspire les meilleurs espoirs. Il est difficile de ne pas s'intéresser aux Portugais lorsqu'on a lu les journaux de l'autre semaine. Pendant que les nations civilisées perfectionnent leur outillage de guerre, ces barbares abolissent la peine de mort. C'est bien. Une bonne loi vaut un bon tableau.

IX.

ITALIE.

L'Italie est pour nous comme une patrie continuée. Louis XIV, qui passe pour avoir supprimé les Pyrénées et qui n'y a point tout à fait réussi, n'a pas cru devoir en agir de même avec les Alpes. Il n'avait à cet égard aucune lettre patente à signer : les Alpes n'ont jamais existé. Elles ne sont pas un obstacle, mais un acheminement plus pittoresque que les autres. Que si l'on a éprouvé quelque essoufflement à monter l'âpre colline, on n'a que plus de joie à la descendre, et à serrer de l'autre côté de la pente les mains fraternelles qui vous attendent. Pour comprendre les artistes d'outre-Rhin, nous avons à faire un effort d'esprit; rien de pareil avec les Italiens. Léonard de Vinci est parfaitement clair; Véronèse n'est pas compliqué; Raphaël, Corrége, Titien, ont des façons de s'exprimer qui sont accessibles à des intelligences françaises; les artistes des deux pays se sont toujours entendus à demi-mot. Aussi, pour notre part, n'éprouvons-nous aucune peine à rendre compte de l'exposition italienne. Au lieu des sphinx qui nous ont interrogé dans le salon allemand et auxquels nous n'avons pas su répondre, nous allons trouver ici des hommes, et peut-être des amis.

La renaissance italienne se fait attendre, disions-nous dans notre premier article. Si, comme on le doit faire tout d'abord, on songe au grand art, l'observation demeure juste; mais il est manifeste, que dans les genres secondaires, dans l'anecdote réduite ou agrandie, l'Italie a fait depuis quelques années des progrès évidents. L'indépendance, qui n'est pas mauvaise aux individus, ne saurait nuire aux nations. Pour qui voudra comparer, par le souvenir, l'Exposition italienne de 1855 avec celle que nous avons à juger aujourd'hui, le bénéfice est manifeste; les Italiens ont été lents à se mettre en route, mais ils marchent, si bien qu'après avoir eu de grandes inquiétudes sur la santé de nos amis, nous commençons à nous tranquilliser.

Mais nous demandons davantage. Après s'être affranchis du gouvernement des princes étrangers, nos voisins doivent s'insurger contre les doctrines académiques qui les ont si longtemps retenus captifs. On ne s'imagine pas les Italiens faisant de l'art ennuyeux; ils en ont fait cependant, et, il y a dix ans, ils en faisaient encore. On conserve à l'Académie des beaux-arts de Florence, avec les tableaux des élèves qui ont

remporté le prix de peinture, les envois des pensionnaires de Rome. Il existe une collection analogue à la pinacothèque de Bologne; ce ne sont pas là des spectacles rassurants. Mais il paraît que les élèves des académies italiennes changent de méthode quand ils ont conquis leurs grades, et aussi que l'école s'enrichit chaque jour de talents jeunes qui n'ont pris de brevet nulle part. De ces circonstances diverses il résulte que l'art suranné qui commençait à s'en aller en 1855, est bien près de disparaître complétement, et que la physionomie de l'école italienne s'est singulièrement renouvelée.

Aussi n'avons-nous guère à citer que des noms nouveaux pour des lecteurs français. J'imagine qu'avant l'ouverture de l'Exposition, M. Stefano Ussi était médiocrement connu à Paris. Son tableau, l'*Expulsion du duc d'Athènes*, lui a valu une des grandes médailles d'honneur. Sans examiner si la recompense n'excède pas la valeur de l'œuvre, je dirai un mot de l'artiste, car c'est pour la première fois que la *Gazette* imprime son nom. M. Ussi est Toscan; il a grandi à l'Académie de Florence, qui conserve ses premiers travaux. Un dessin, le *Bon Samaritain*, lui valut, en 1843, le prix de composition; il obtint un nouveau prix en 1846, pour son ébauche de la *Mort de Bayard;* enfin, en 1849, il eut le prix de peinture pour sa *Résurrection de Lazare*. M. Ussi passa ensuite trois ou quatre ans à Rome. Il est aujourd'hui membre de l'Académie de Florence, et l'on peut assurer qu'il y brille au premier rang. Son *Expulsion du duc d'Athènes* a été saluée en Italie par une acclamation considérable. Je n'hésite pas à dire que le choix du sujet a été pour quelque chose dans ce succès. Le tableau est daté de 1860; il a été conçu et exécuté au lendemain du jour où un autre duc fut contraint, lui aussi, de quitter la Toscane. L'expulsion de Gautier de Brienne est d'ailleurs un fait qui, bien qu'accompli en plein XIVe siècle, est resté vivant dans les souvenirs florentins. L'histoire est connue : on la retrouvera, fort bien résumée, dans l'excellent livre de M. Atto Vannucci : *I primi tempi della libertà fiorentina* (1856). M. Ussi a choisi le moment où le duc d'Athènes, cet aventurier de grande maison, est forcé par la colère du peuple de signer son acte d'abdication. Il l'a peint comme les annalistes le décrivent : « *piccolo e sparuto della persona, nero e deforme del volto* », et il lui a donné toutes les allures d'un vrai traître de mélodrame. Autour du duc se groupent, dans une agitation confuse, des soldats, des moines, des citoyens, tous pleins de fureur et de menace. Le tableau est bien composé, dans une manière faiblement originale qui peut faire penser à Paul Delaroche ou à tout autre habile metteur en scène. Le coloris montre, dans sa note vigoureuse, une certaine

tenue; l'exécution est solide et saine. L'œuvre, en résumé, est sage, honorable, pleine d'un bon esprit; nous en reconnaissons les mérites; mais quant à couronner M. Ussi du laurier des victorieux, nous ne saurions y consentir encore.

Il y a du talent aussi, mais un talent bien inégal, dans les tableaux de M. Dominique Morelli, qui a obtenu un second prix. Le *Bain pompéien* est de sa part une imprudence. Les sujets antiques s'accommodent mal de la laideur, et les baigneuses de M. Morelli ont véritablement trop peu de grâce dans leur nudité. L'artiste napolitain réussit mieux lorsqu'il habille ses figures. Dans le *Tasse lisant son poëme devant Éléonore d'Este*, il y a deux jolies têtes de femmes et quelques élégances de dessin. Mais il ne paraît pas que les Italiens peignent toujours d'après les bonnes méthodes. M. Morelli emploie des toiles qui seraient assez fortes pour servir de voilure à des vaisseaux de haut bord; en outre, il donne aux carnations des femmes un grain rugueux qui aurait bien étonné le Corrége. La simplicité du travail manque à la plupart des artistes de la nouvelle école. M. Faruffini, qui est d'ailleurs fort habile à composer et qui sait exprimer une situation morale, n'est lui-même qu'un ouvrier assez ordinaire. On a déjà vu au Salon de 1866 son *Entrevue de Machiavel avec César Borgia*. Les physionomies y sont vraiment spirituelles. Il y a des groupes heureux dans le *Siége de Tortone*, de M. Gastaldi; mais le tableau manque de parti pris, et l'effet général reste froid. Ce style assagi, ces calmes méthodes auraient fort réussi au temps où Louis-Philippe faisait décorer le palais de Versailles.

Si l'on descend aux scènes anecdotiques, on doit signaler un sentiment tour à tour spirituel ou attendri dans les œuvres de M. Jérôme Induno, dont on se rappelle le succès à l'Exposition de 1855, et qui traite à l'italienne les sujets chers à l'école de Düsseldorf. Il y a du caractère et presque de la gravité dans la *Scène de l'Inquisition*, de M. Toma, et un vrai sens de la comédie dans la *Veille de la fête*, de M. Moïse Bianchi. C'est l'histoire d'un vieux maître de chapelle, qui, son violon à la main, donne à des enfants de chœur une leçon de chant. Le caractère des expressions, la justesse de la pantomime sont très-remarquables dans ce tableau, où les tons noirs jouent savamment sur un fond gris, et qui est peint d'une manière alerte, curieuse, personnelle.

Un troisième prix a été accordé à M. Pagliano, l'auteur d'une bataille gaie, où l'on voit un groupe d'Autrichiens s'esquivant à l'approche de quelques zouaves. M. Carcuno n'a pas été récompensé; et pourtant il y a bien du soleil dans son *Jardin*. Ce n'est qu'une étude, à vrai dire; mais la nature y parle tout haut. M. Pasini est un des nôtres, et nous avons

dit plus d'une fois combien ses paysages d'Orient sont pleins de finesse et de lumière. M. Joseph Palizzi est aussi un de nos clients; mais nous ne connaissions pas son frère Philippe, qui est resté Napolitain. Tous deux peignent des animaux et des paysages dans une manière libre et spirituelle.

Nous avons jadis rendu compte des Expositions universelles de 1855 et de 1862; quelques lignes nous suffirent alors pour passer en revue les œuvres des peintres italiens. Si aujourd'hui nous avions voulu tout dire, il nous aurait fallu plusieurs pages. C'est que, en vérité, l'école a fait un grand pas, qu'elle abandonne les vieilles ornières où elle a si longtemps sommeillé, et que, du pied des Alpes jusqu'à la Sicile, il y a un effort, un réveil, et comme une âme nouvelle.

Ces signes du temps sont moins visibles dans la sculpture. Ce grand art avait eu, on le sait, le privilége de survivre en Italie au milieu de la défaillance générale. Lorsque le noble pays n'avait plus de peintres, il avait encore des sculpteurs, Bartolini, par exemple. La statuaire italienne s'est bien modifiée depuis lors; elle a changé d'aspect et presque d'idéal, mais elle n'a point péri. A Milan, à Florence, à Rome, on continue à adorer le marbre, et, docile au ciseau italien, la dure matière va jusqu'à se prêter à tous ses caprices. Lorsqu'on a parcouru l'exposition ultramontaine, il est visible que les statuaires et les praticiens abusent des complaisances du Carrare, qu'ils lui font dire des choses inutiles, ou, pour le moins, peu dignes de sa gravité. Il y aurait à ce propos tout un chapitre à écrire; mais c'est surtout ici qu'il faut savoir éliminer et choisir.

Si le jury des récompenses a pu se tromper quelquefois, il a, pour la sculpture italienne, dignement rempli son office. Il est allé tout d'abord aux œuvres sévères, à celles de M. Jean Dupré, le célèbre artiste siennois que l'Académie de Florence considère à bon droit comme la plus brillante de ses étoiles. M. Dupré est particulièrement connu des lecteurs de la *Gazette*. Notre collaborateur Giudici leur a parlé de ses œuvres principales et notamment de l'*Abel* du palais Pitti. A une forte éducation empruntée aux exemples des maîtres, M. Dupré mêle un sentiment moderne, et, comme il lui importe d'exprimer ou une joie ou une douleur, il ne craint pas de se dégager quelquefois des traditions classiques. Son groupe, *la Pietà*, nous en offre une preuve : sur le corps du Christ, roidi par la mort, la Vierge se penche douloureuse, effarée; elle s'approche comme pour ranimer de son souffle ce corps inanimé. Dans sa correcte élégance, dans ses formes pures, le Christ ne présente rien de bien nouveau; mais l'expression du visage de la mère est très-cherchée, et c'est

avec une véritable hardiesse que M. Dupré a contracté ses traits et sculpté sa bouche criante. On peut voir ici la preuve de ce fait profond que les races ont un persistant génie et que l'accent de la nationalité se maintient longtemps vivace. M. Dupré a reçu une éducation purement académique; mais il est Siennois, et alors même que ses souvenirs d'école tendraient à le paralyser, il va naturellement à l'expression douloureuse, à l'attitude émouvante.

Ces préoccupations, essentiellement toscanes, ne sont pas celles des sculpteurs du Piémont et de la Lombardie. Vainement on voudrait nous citer, comme un maître expressif, M. Vincenzo Vela, l'auteur des *Derniers jours de Napoléon*. Lorsque M. Vela fait du drame, il sort de ses habitudes, il dépasse la mesure de son talent. Ses œuvres, on le sait, sont très-nombreuses à Turin et à Milan, et nous en avons rappelé quelques-unes à propos de l'Exposition de Londres. Son sentiment héroïque, disions-nous, est à la hauteur de celui d'Horace Vernet, et nous citions pour exemple la statue, d'ailleurs si bien faite, de l'*Officier piémontais* qu'on voit à Turin sur la place du Château. M. Vela a sculpté aussi (notamment dans la cour du Musée Brera) des statues de savants ou d'érudits modernes, revêtus de la prosaïque redingote et du pantalon à sous-pieds. Le style de ces figures est médiocrement monumental; mais les têtes sont parfois intimes et bien vivantes. Le fécond artiste a également taillé dans le marbre de charmantes statues de femmes, comme celle qui, au jardin de Turin, personnifie l'Italie et s'appuie, toute rêveuse, sur le médaillon de Manin. Nous pourrions citer d'autres œuvres de M. Vela, car il a déjà un passé glorieux; mais il faut en venir à ses récentes productions, et particulièrement à ce *Napoléon,* si admiré de la foule.

Dans le succès qu'obtient cette figure il y a bien des éléments divers; il y a surtout et d'abord une véritable surprise. On s'étonne que le marbre, si rebelle en apparence, puisse être si savamment taillé et qu'un sculpteur parvienne à exprimer si bien le grain d'une étoffe, les filaments d'une couverture de laine, la souplesse d'une dentelle découpée. M. Vela possède en effet ces qualités d'imitation; son *Napoléon* est étonnant sous ce rapport; ce sont là toutefois des qualités secondaires, et il n'est pas douteux qu'elles ne soient trop admirées. Les mains de l'empereur, très-étudiées pour la forme et pour le détail, sont aussi fort surprenantes; mais prendre tant de soin à marquer le pli de la peau sur une phalange, n'est-ce pas puérilité pure? Quant à la tête, elle est manquée. La ressemblance est nulle: M. Vela ne paraît même pas avoir connu le masque moulé sur nature, qu'on trouve partout. Cette tête est d'ailleurs d'un travail mou, et semble faite par un procédé fondant, veule, estompé. C'est de la sculpture au

pastel. L'expression, soigneusement cherchée, dépasse la mesure et aboutit au mélodrame. Et, pour tout dire, il nous paraît fâcheux que M. Vela soit jugé sur cette œuvre : nous croyons qu'il possède des qualités meilleures. Le *Christophe Colomb découvrant l'Amérique* contrarie, il est vrai, l'opinion que nous émettons. Ce groupe est médiocre : la figure nue de l'Amérique est sans beauté, le Colomb a l'air d'un père noble d'un théâtre de province. N'insistons pas ; mais ne vous semble-t-il pas qu'il y ait quelque grâce dans le *Printemps*, cette jeune fille nue qui montre, à côté du *Napoléon*, la sveltesse un peu grêle de son corps de quinze ans? Ce n'est pas de la statuaire, c'est à peine de la sculpture de genre, comme on en peut faire dans les temps de décadence, pour le boudoir d'une pêcheresse. Le maniérisme domine dans cette vignette de marbre. Elle ne déplaît pas cependant, et elle représente bien mieux le talent de M. Vela que les œuvres voisines.

Nous ne trouvons pas mauvais que le jury international ait accordé une récompense au sculpteur milanais M. J. Argenti. Il expose, avec deux bustes gracieux, la statue couchée d'une jeune fille : c'est le *Sommeil de l'Innocence*. Le travail du marbre y est fort délicat, la tête est charmante. M. Strazza, qui a également obtenu un second prix, nous paraît plus entaché de manière. Il raconte, dans un groupe élégant, mais où les formes sont un peu grêles, l'histoire de Sylvie guérissant par un baiser la blessure d'Amyntas. M. Strazza est encore un Milanais. Un de ses compatriotes, M. Bergonzoli, est habile jusqu'au tour de force. De quel côté faut-il se placer pour voir, pour comprendre les *Amours des Anges?* Il y a bien de la gymnastique dans les tendresses de ces célestes amoureux. De quelque façon qu'on se tourne, les silhouettes sont anguleuses et déplaisantes; le détail seul est fin, et il est fâcheux d'avoir à considérer comme une œuvre manquée un groupe qui a dû coûter au patient artiste de longues années de travail. Mais ces Lombards sont d'infatigables ouvriers : la *Charlotte Corday*, de M. Miglioretti, a un charmant bonnet de dentelle, et des bas à jour finement brodés ; c'est trop, et nous demandons grâce pour le marbre. *De minimis non curat marmor.*

Revenons, s'il est possible, à un art un peu plus sévère. M. Pietro Magni est une de nos anciennes connaissances : il obtint un grand succès à Londres, avec sa *Lectrice*. Cette figure est à l'Exposition du Champ de Mars, et c'est l'un des meilleurs ouvrages du sculpteur milanais. M. Magni veut du reste nous mettre dans la confidence de tous ces travaux : en 1855, il nous montrait le modèle en plâtre d'une statue de Socrate ; nous l'avons en marbre aujourd'hui. La figure a gagné à cette traduction : le philosophe est représenté au moment où, attaqué en plein théâtre par

le grand moqueur Aristophane, il se lève comme pour faire tête à l'orage et braver l'universelle raillerie. L'œuvre est simple et bien venue. M. Magni, qui manque peut-être un peu d'originalité, réussit aussi les figures de femmes. Son *Angélique*, qui est datée de 1864, est une réplique de celle qu'il nous avait montrée il y a douze ans. C'est une statue dans le style du XVIIe siècle. M. Magni a cette facilité italienne qui sait parler tous les langages.

M. Tantardini, plus nouveau dans l'art, mais déjà célèbre, est plutôt un sculpteur mondain qu'un statuaire aux inventions héroïques. Son talent inégal est plein d'aventures. L'*Esclave* est une figure d'une élégance un peu banale ; mais il y a dans la *Vanité* un effort vers la grâce, et une trouvaille heureuse. C'est une femme nue qui se pavane et qui se croit peut-être un peu plus belle qu'elle ne l'est en réalité. La tête est charmante et fière, et si l'on regarde la statue de profil, on voit se dérouler de la nuque au talon une longue ligne élégante. Le travail du marbre est d'ailleurs souple et vivant. On a beaucoup admiré jadis, parmi les œuvres de Pradier, plus d'une figure qui ne valait pas la *Vanité* d'Antonio Tantardini.

Les Romains font aussi de la sculpture, et l'un d'eux, M. Luccardi, a mérité un prix avec une *Scène du déluge*. C'est un bon groupe, assez bien arrangé, qui représente un homme nu fuyant avec un enfant devant la menace du flot envahissant. Naturellement, l'écume de la vague est fort savamment imitée. Quant au personnage, il est très-étudié : la poitrine et les bras se modèlent avec une exactitude pleine de souplesse ; mais, pour une recherche quelconque du style et de la beauté des formes, il n'y faut point songer. Ce n'est pas l'affaire de l'habile M. Luccardi.

Nous pourrions pousser plus loin cette étude sur la sculpture italienne, car nous avons devant nous, non un groupe, mais une véritable armée de tailleurs de marbre. Nous négligeons M. A. Rossetti, M. Dini (l'auteur d'un bon buste de l'astronome Plana), et les vétérans de l'Académie de Florence, MM. Costoli, Cambi, Fantacchiotti. Ce qui manque à ces maîtres, si experts au maniement de l'outil, c'est la volonté et le besoin de dire quelque chose, l'effort souverain qui crée une grande forme et qui y fait palpiter une émotion ou une idée. Si M. Dupré ne mélangeait pas à son œuvre un fatal élément classique, on y sentirait mieux tressaillir l'âme toscane. Évidemment, il reste le vrai maître et le vainqueur du concours. Ses rivaux sont pittoresques, chiffonnés, galants, aimables, tout fleuris de traits d'esprit et de séductions mondaines, mais faiblement inspirés. Faut-il croire, — et c'est notre pensée, — que l'art italien n'est pas encore complétement réveillé? Il ne semble point à la

hauteur des événements qui s'accomplissent. L'accompagnement, dans les choses d'Italie, ne parle pas du même ton que la chanson. Et lorsqu'un art fort aurait si bien marché d'accord avec la révolution qui s'achève, nos amis se sont contentés d'un art charmant.

X.

ÉTATS-UNIS.

Bien que la Grèce moderne soit représentée à l'Exposition, et qu'un compatriote de Phidias, M. Drossis, ait obtenu une médaille, nous quittons la vieille Europe : les États-Unis nous attendent. On a fait un médiocre accueil aux œuvres envoyées par la grande république. Elle a dû se contenter de quelques places restées vides dans la galerie des tableaux anglais, et d'un corridor sans gaieté et sans lumière, que le public traverse, mais où personne ne s'arrête. Nous y avons fait une longue station, persuadé que nous sommes qu'une nation qui possède une littérature doit avoir un art, ou qu'elle pourra l'avoir demain.

L'école américaine a été à l'origine, et elle est encore un prolongement de l'école anglaise. Au commencement, les artistes des États-Unis venaient volontiers grossir le bataillon des peintres britanniques : c'est ce qu'a fait le Pensylvanien Benjamin West. Aujourd'hui, il resterait probablement dans son pays. On peut avoir du talent à New-York, à Philadelphie, à Boston. Parmi les artistes qui y réussissent, quelques-uns peignent encore à la mode de 1830; d'autres sont tout à fait modernes. Nous signalerons, dans le passage peu visité qui conduit au jardin central, le *Dernier sommeil,* de M. Lambdin. Peut-être ce tableau est-il peu de chose pour l'exécution, mais il est plein d'une poignante émotion. Une jeune femme vient de mourir. Au bruit sinistre de sa respiration oppressée a succédé le grand silence : elle dort; elle l'a conquis enfin ce dernier sommeil qu'on n'obtient souvent qu'après de longs combats. Auprès d'elle sont les fleurs qu'elle aimait, et sur son lit se penche, affaissé et presque mort lui-même, un mari ou un amant. La prostration de la douleur, l'affaissement d'une âme en qui succombent à la fois tous les espoirs et toutes les forces sont rendus avec une éloquence naïve et saisissante. M. Lambdin est-il un bon peintre? Je ne sais; mais c'est un *sensitif* d'un ordre exquis.

M. William Hunt, qui s'est fixé à Boston, a longtemps demeuré à Montmartre. Il est élève de M. Couture. Ses portraits sont satisfaisants,

notamment une tête de femme qui rappelle un peu les méthodes colorées d'un jeune artiste qui a fini bien tristement, Henri Höfer. M. Woodbury-Langdon, un exposant des Salons parisiens, est un habile peintre de marines. Un artiste que nous ne connaissons pas, M. Church, est un paysagiste plein d'audace : il a représenté la *Chute du Niagara*, et il a obtenu un second prix. M. Winslow Homer n'aurait pas dû, en bonne justice, passer inaperçu. Il y a de la physionomie et de la finesse dans ses *Prisonniers confédérés ;* nous aimons beaucoup aussi le *Côté clair* (*the bright side*), qui montre un groupe de soldats étendus au soleil auprès d'une tente de voyage. C'est une peinture serrée, précise, à la Gérôme, mais avec moins de sécheresse. Enfin, l'exposition des États-Unis se complète par quelques vues des bords de la Tamise, et par la fameuse *Femme en blanc*, de M. Whistler. C'est le tableau refusé au Salon de 1863. Nous nous sommes jadis fort compromis au service de cette dame : la tête est d'une laideur insupportable; mais dans la note blanche de la robe et dans le tapis à ramages bleus, il y a des accords charmants et rares. Peut-être, en cherchant bien, trouverions-nous quelques autres œuvres à citer dans l'exposition américaine. Ce qui manque à l'art des États-Unis, c'est un peu d'originalité. Les peintres de New-York et de Boston regardent trop du côté de Londres; nous leur conseillons de s'affranchir. Ils ont sous les yeux une nature particulière, des mœurs spéciales : ces choses, presque inconnues de la vieille Europe, méritent d'être racontées, et elles seront d'autant plus frappantes si elles nous sont dites dans un style américain. Du reste, un grand pas a été fait; le mouvement s'accentue chaque jour et s'accélère, et nous croyons que le fier pays qui nous a donné Cooper, Prescott, Edgar Poe, Emerson, Longfellow, aura bientôt des sculpteurs, des architectes et des peintres.

Ici s'achève notre étude sur les écoles étrangères. Par le prochain paquebot nous rentrons en France.

PAUL MANTZ.

EXPOSITION UNIVERSELLE.

CÉRAMIQUE[1]

XVIe, XVIIe ET XVIIIe SIÈCLE.

IV.

Pour un certain nombre de curieux, la vraie céramique française date des commencements du XVIIe siècle, et se résume dans les noms brillants de Nevers, Rouen et Moustiers. Nous avons protesté depuis longtemps contre ces opinions trop absolues; on sait désormais que les racines de nos plus grandes usines plongent au cœur du XVIe siècle même, et l'Exposition va certes avoir pour effet d'affermir les bases du jugement de nos faïences peintes.

Une vérité désormais acceptée par tout le monde, c'est que nos céramistes n'ont rien emprunté à personne. Les Italiens sont venus; ils ont cru pouvoir introduire chez nous leur style et leur méthode; ils ont été absorbés et sont devenus français avant d'avoir pu italianiser nos produits; l'Orient nous apportait ses vases recherchés; partout on en rêvait la contrefaçon; nos potiers n'y virent que de nouveaux motifs à une ornementation française. La Chine se fit naturaliser dans les ateliers de Rouen, et démocratisa la vaisselle de dressoirs, à laquelle les compositions de

1. Voir le numéro du 1er juillet.

Bérain avaient jusque-là conservé une froideur compassée et une dignité nobiliaire. Voilà ce qu'un coup d'œil général sur les galeries de l'histoire du travail fait d'abord ressortir. Examinons avec plus de soin, et notons les enseignements abrités dans chaque vitrine.

Nevers. En 1545, Henriette de Clèves, l'une des trois Grâces, filles de François Ier de Nevers, épousa Louis de Gonzague, duc de Mantoue, qui, dix-neuf ans plus tard, par le fait de ce mariage, prit possession de

VASE ITALO-NIVERNAIS.

l'héritage de François Ier. On suppose que le jeune prince apporta chez nous les élégances de son pays, et notamment l'industrie des majoliques. On trouve mention, dans les archives nivernaises, d'un potier, Scipion Gambin, existant en 1592. Quant aux Conrade, véritable souche des praticiens céramistes, leurs commencements sont des premières années du XVIIe siècle, alors que Louis de Gonzague n'existait plus; les traditions relatives à ce prince sont donc exagérées, sinon fausses, et c'est dans la faïence elle-même qu'il faut chercher l'histoire.

Certes, il y a eu à Nevers une première école de tradition italienne;

de belles pièces, telles que l'enlèvement d'Europe, à M. Aigouin, le petit plat appartenant à M. du Broc de Séganges, les grandes bouteilles du musée de Nevers et la buire de M. d'Yvon, où Vénus et les Amours, des Tritons et des Néréides, se détachant sur un fond ondé bleu, en sont la preuve palpable; mais si, par les compositions, ces œuvres rappellent l'Italie, quelle différence dans l'exécution! Ce n'est plus ce modelé doux et ferme, cette entente harmonieuse des tons, si remarquable dans les majoliques d'Urbino; les émaux sont tranchés, le bleu et le vert dominent par leur violence sur les chairs à peine modelées en jaune; bientôt celles-ci reprennent quelque intensité par un chatiron de manganèse; ceci est encore un genre nouveau; les autres tons s'exagèrent à l'unisson du violet noir; les paysages font concurrence aux sujets, et des fonds, des bordures de grosses fleurs en couleurs crues indiquent une inspiration puisée, non dans la majolique, mais dans les émaux sur cuivre du temps de Louis XIII. Le grand plat de Vénus et Adonis (à M. d'Yvon), un vase couvert de la collection nivernaise, sont les caractéristiques de cette seconde tradition, toute française. Et, chose singulière, la bonne fortune a voulu qu'une pièce d'Antoine Conrade figurât au milieu de ces splendeurs, et cette pièce du gentilhomme italien est précisément une imitation chinoise (coll. de Liesville). Ce genre, combiné avec des rinceaux et des feuilles d'acanthe, formant une espèce de compromis entre le style oriental, l'art italien et le goût français, va être désormais la manière spéciale de Nevers; la grande fontaine du musée, la gourde de chasse de M. Martin, les beaux vases de M. Achille Jubinal, les plats de M. Périllieux, tantôt décorés en bleu pur, tantôt en bleu et manganèse, montrent ce genre dans toute sa puissance.

Une autre inspiration orientale est la fabrication des pièces dites en bleu de Perse; la profondeur du fond, la richesse du décor, soit blanc, soit mêlé de blanc, de jaune orangé et de jaune citrin, rendent cette faïence sans rivale; le grand plat de Vénus et l'Amour (musée de Nevers), des coupes, gourdes, bouteilles, potiches appartenant à M. le comte de Soultrait, à MM. Périllieux, d'Yvon, Aigouin, font apprécier une de ces imitations françaises que le génie national éleva au niveau d'une invention.

Nous passerons devant la statuaire, qui n'a rien de bien particulier.

Rouen.—Revenons à Rouen, qui, à nos yeux, a droit de préséance sur Nevers, d'après la date citée plus haut. De 1542 où ils cuisaient les carreaux d'Écouen, au XVIIe siècle, que firent les potiers normands? Nous l'apprendrons sans doute un jour; nous les retrouvons en plein Louis XIII, composant des vases d'ornement, où des sujets saints et des

paysages encadrés de moulures factices s'enlèvent sur un semé de grosses fleurs, violentes de tons et rigidement agencées; là, nul ne peut méconnaître le style, la main même d'un émailleur. La fabrique cherchait donc une voie, et elle devait hésiter longtemps; car, en 1647, elle s'essayait encore par deux coupes dans la forme des *ballate* italiennes;

SUCRIÈRE A POUDRE DE ROUEN.

sur l'une, le beau blanc de l'émail n'était rehaussé que par une armoirie en bleu et jaune à la façon flamande; on a prétendu y voir le blason de Poterat, bien que les émaux ne soient conformes ni aux indications relevées par M. André Pottier dans l'*Armorial* manuscrit de Rouen, ni à celles de l'*Armorial général de France*. L'autre coupe est plus singulière encore; décorée en bleu par une main inexpérimentée, elle offre, au centre, une centauresse, et au pourtour des panneaux et des fleurs où l'on a cru trouver l'imitation nivernaise; pour nous ceci est la filiation

de l'atelier des émailleurs : voici les mêmes tulipes, les mêmes œillets qu'on rencontre sur la potiche de la Samaritaine; enfin, pour meubler la nudité d'une ornementation enfantine, le peintre n'a rien trouvé que les traits en paraphes employés en noir entre les grosses fleurs de la même potiche. Cette pièce est donc purement rouennaise, et M. Gustave

ROUEN, AIGUIÈRE EN CASQUE.

Gouelain peut la montrer avec orgueil comme l'un des essais parfaitement originaux de la manufacture de Poirel de Grandval.

Dans quel style travailla l'établissement jusqu'au moment où, en 1673, Louis Poterat, sieur de Saint-Étienne, obtint privilége pour la porcelaine et la faïence? Nous devons croire que le camaïeu bleu, parfois rehaussé de rouge de fer, et peut-être d'autres émaux, s'établit sur une large base; de beaux types appartenant à MM. Aigouin, Maillet du Boulay, vicomte de Pulligny, Morel, Delaunay, de Bellegarde, d'Yvon, de Glan-

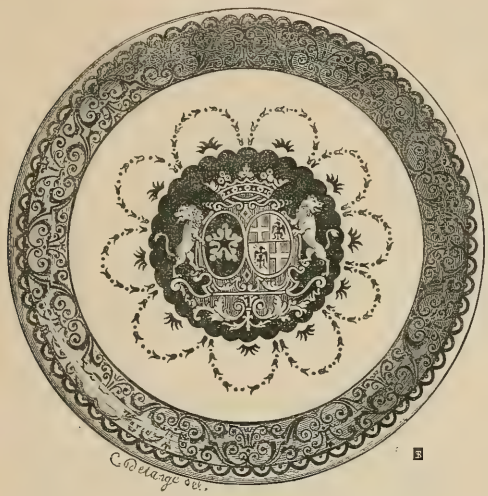
ville, montrent, au milieu de ce genre français, inspiré des porcelaines orientales, les coquilles et les draperies, les décorations pompeuses de l'époque Louis XIV, et ces corbeilles portées sur d'élégants culs-de-lampe, si fréquentes dans les éditions imprimées à la même époque.

Mais voici des dates précises. Dans ses mémoires, le duc de Saint-Simon nous apprend que le roi, pressé par les nécessités de la guerre et à bout de ressources, fit fondre son argenterie et *se mit en faïence*, exemple bientôt suivi par toute la noblesse française. M. Dutuit place auprès de cette mention le plus curieux commentaire : c'est un plateau à bordure fond bleu, chargée de fleurs et fruits polychromes ; une splendide ornementation à termes, pendentifs et guirlandes, rayonne autour d'un motif central formé par le double écusson du duc et de la duchesse de Saint-Simon. Or, en rapprochant ce plateau des deux magnifiques sphères montées sur leurs socles triangulaires (à M. Hurtrel d'Arboval), on reconnaît qu'ils sortent d'une même fabrique, celle de Mme de Villeray, au faubourg de Saint-Sever; d'un autre côté, comme ces sphères sont datées de 1725 et signées du peintre Pierre Chapelle (de Rouen), on pourrait attribuer à cet artiste le service armorié. Il n'y aurait rien d'étonnant que le noble chroniqueur eût confié sa vaisselle à celui qu'on jugea digne, plus tard, de contribuer à l'embellissement du château de Choisy-le-Roi, où les deux sphères ont été vues en place par Dulaure.

Est-ce encore Pierre Chapelle qui produisit le plateau des *œuvres de charité*, d'après Abraham Bosse (coll. de Bellegarde)? Il ne faut rien hasarder ici, car vers les commencements du XVIIIe siècle, les peintures remarquables se pressent; voilà celles de Claude Borne, fils de Henri Borne (de Nevers); ce sont les Quatre Saisons et Adonis surprenant Vénus endormie; il y a dans ces compositions, datées de 1736 et 1738, un mélange de tradition italienne et un retour vers le style des émailleurs, commun à Rouen et à Nevers; ces deux spécimens, appartenant à M. Baudry, et le grand plateau de M. de Bellegarde où figurent Cybèle, Cérès et Bacchus sur un char, sont les principaux types à personnages qu'on doive attribuer à Claude Borne; quant au plateau de M. G. Gouellain, exécuté d'après la composition de Rubens, Achille découvert à Scyros par Ulysse, certains détails des draperies nous le font croire de la main de Leleu qui a signé le beau plat de Judith et Holopherne, appartenant à M. le baron Dejean, plat qui, avec son pendant, fait défaut à l'Exposition universelle. Dans ces pièces à figures, si remarquables d'ailleurs, on voit que nos faïenciers ne vivaient pas, comme ceux d'Italie, entourés des chefs-d'œuvre de l'art; pour les retrouver libres et francs d'allures, il faut revenir à la simple décoration. Quoi de plus riche que ce plateau

lobé aux armes de M. de Forbin-Janson; cet autre plat et ce couvercle de la fabrique de Guillibeaux, où la bordure losangée chinoise encadre des bouquets orientaux, et l'écu de M. le duc de Montmorency-Luxembourg, gouverneur de Normandie?

Mais, dira-t-on, tout cela c'est la vaisselle des grands; où donc est cette poterie à l'usage de tous, dont nos manufactures annonçaient l'avénement? Eh, mon Dieu! c'est ainsi que se préparait la fusion; les grands



ASSIETTE DE ROUEN A FONDS NIELLÉS.

acceptaient la faïence blasonnée, mais une faïence non moins belle entrait chez le bourgeois : ainsi la belle fontaine d'angle de M. Périllieux; ainsi les grands plats à pourtour découpé appartenant à M. Morel.

Il y a plus encore, une fabrication toute spéciale, particulièrement soignée, est celle à bordure et à médaillon central, fond chamois, relevés de nielles en noir; M. Delaunay expose un grand plat dont le milieu est de la plus riche composition dans le style de Bérain; MM. Dutuit, Périllieux, Aigouin et Maillet du Boulay envoient un surtout, de grands plats et des assiettes d'un autre service où le niellé laisse en réserve des divinités et des génies jouant d'instruments divers et modelés en bleu : tout cela

n'est pas armorié; de charmantes assiettes sorties du même centre sont seules ornées d'un blason paraissant se rapporter à la famille du Dreneuc.

Dieu, Gardin, tous ces peintres qui signaient les poteries polychromes dites à *la corne*, travaillaient incontestablement pour le plus grand nombre. Il est assez remarquable même qu'on rencontre les pièces armoriées, particulièrement dans la faïence bleue; là, les types exceptionnels sont si nombreux qu'il faut renoncer à les citer; les plats, les aiguières en casque, les sucrières à poudre, en forme de balustre ou simplement coniques, rivalisent de richesse et d'élégance dans leur ornementation, et le timbre ou l'écu ajoute peu à leur distinction artistique.

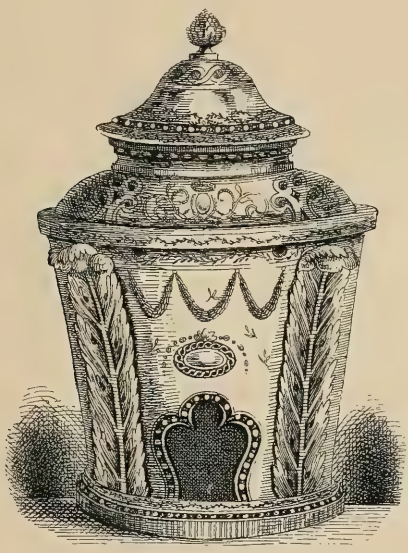
L'histoire nous dit qu'un certain Vavasseur était l'auteur des Quatre Saisons; deux bustes de cette série figurent au Champ de Mars. Nous les croyons, toutefois, d'une autre main que ceux aujourd'hui classés chez M. le duc d'Hamilton. Les consoles d'applique étaient un jeu pour des potiers de cette force; aussi des échantillons variés viennent-ils prouver tout le parti qu'il y aurait à tirer, pour nos céramistes actuels, de ce genre de fabrication, où la forme et la couleur doivent concourir à l'embellissement d'un intérieur luxueux.

Moustiers. Ce centre de fabrication, situé dans les Basses-Alpes, et Marseille, la riche cité, semblent avoir marché d'un commun accord dans la création de la poterie émaillée. En voyant les grands plats de M. Davillier, l'un signé : *A. Clérissy, à Saint-Jean du Dézert, à Marseille*, 1697; l'autre portant : *G. Viry f., à Moustiers, chez Clérissy*, il faut reconnaître qu'une famille de grands artistes a inauguré la faïence dans le midi. Le style de Marseille semble s'inspirer d'abord de Nevers; quant à Moustiers, tout y est original, depuis les grands rinceaux interrompus par des masques de lions, jusqu'aux fines arabesques empruntées aux compositions de Bérain. Rien de plus délicat dans ce genre que le surtout aux armes réunies du duc de Richelieu et de Mlle de Lorraine, la grande aiguière de forme italienne, le plat de Médée, etc.; rien de plus grandiose que les pièces dont le motif principal est une chasse d'après Tempesta (collections Davillier, Aigouin, de Belleyme, etc.)

Cette élégance décorative, moins énergique sans doute que celle de Rouen, devait conquérir de nombreux suffrages: l'Espagne envia Moustiers et chercha à s'attacher quelques-uns de ses potiers; une école se forma, sous le patronage du duc d'Arenda, dans le bourg d'Alcora. Mais bientôt le simple camaïeu parut trop froid, et l'on y peignit en couleurs diverses. La précieuse coupe de M. Davillier, sous laquelle on lit : *Aleora España*, et qui représente la famille de Darius, d'après Lebrun, prouve à quel point les élèves de Moustiers surent profiter de l'enseigne-

ment français. Les charmantes plaques décoratives appartenant à M. Édouard Pascal sont décorées dans le même goût, et il sera désormais bien difficile de séparer les ouvrages de deux écoles dont les peintres voyageaient incessamment et passaient de l'une à l'autre.

Le décor polychrome de Moustiers se répandit, et fut imité à Marseille ; les deux beaux plats de M. Patrice Salin, à sujet camaïeu dans un encadrement rocaille, sont, affirme-t-on, de Fouque. Comme caractéristique du genre polychrome chantourné du midi, on ne saurait rien citer de plus élégant qu'une assiette dont l'ornement central est en fleur



POELE EN FAÏENCE DE MARSEILLE.

de lis (M. Beurdeley), les écuelles à bouillon de M. Davillier et de Mme la baronne Lepic, et plusieurs autres pièces appartenant à M. Édouard Pascal.

Mais, à Marseille comme ailleurs, le goût des porcelaines et de leurs douces peintures va bientôt étouffer la faïence ornementale. Gaspard Robert, la veuve Perrin, Savy, par une savante décoration à la moufle (ou au petit feu), sèmeront les fruits, les bouquets élégants, les sujets et

les vues sur un émail blanc que rehausseront encore des bordures d'or. Admirons donc les belles pièces de MM. Paul Gasnault, Charles Davillier, Maillet du Boulay, Maze, comte de Liesville. Mais c'en est fait, la faïence est vaincue : ce ne sont plus là les décors hardis, les conceptions énergiques de la Normandie ou du Nivernais. Arrêtons-nous un moment pour rechercher bientôt si l'esprit français ne reparaîtra pas ailleurs.

V.

La France d'autrefois ne ressemblait guère à la nôtre : les fermes et les gabelles avaient leurs frontières intérieures, certaines provinces étaient réputées étrangères, et telle ligne fiscale était aussi difficile à franchir que le Rhin, les Pyrénées ou les Alpes. Il se formait donc des centres indépendants autour desquels gravitaient les provinces. Tout le Nord ou la Flandre, les Trois-Évêchés, la Lorraine, l'Alsace, eurent des influences spéciales dont il nous serait assez difficile de nous rendre compte aujourd'hui, et qu'on ne soupçonnerait même pas sans les traces conservées par les œuvres d'art.

Ainsi, une chose qui frappe les esprits, c'est la tendance de Lille à se faire française avant même que les traités ne la remissent entre nos mains. Nous trouvons dans les vitrines de l'histoire du travail un ensemble des plus intéressants pour la céramique lilloise. M. le comte de Liesville expose un autel portatif derrière lequel est cette inscription :

Jacobus Febulier fecit
Et Dedit
Vedasto Ludouico le Jeune
Prœsbitero et vicario
S^ti Andreœ
Insulis in Flandriâ
Anno 1716.

JOHANNES FRANCISCUS.

JACQUE pinxit.

Le fabricant Jacques Féburier, venu de Tournay en 1696, semblait devoir apporter des traditions purement flamandes; l'aspect de ses ouvrages dément cette origine; l'autel de M. de Liesville, comme celui de Sèvres, rappelle l'art rouennais. C'est encore le même style qu'on retrouve dans la bordure du magnifique plat de M. Patrice Salin; son bleu pur, savamment rehaussé de rouge de fer, pourrait rivaliser de richesse avec les plus belles œuvres normandes; le bouquet central seul.

presque marseillais de facture, prouve que la fabrique puisait ses inspirations dans toutes les régions du royaume, sans vouloir rien copier. Signé *Lille* sous le marly, ce plat est certes l'un des plus remarquables spécimens de l'usine, et doit avoir été produit avant 1729, époque de la mort de Féburier. Une autre pièce, datée de 1723, et portant le chiffre H P L (coll. Delaunay), se rapproche davantage de l'exécution primitive des autels déjà mentionnés.

Mais voici d'autres époques et d'autres noms. Si nous ne voyons aucune œuvre de Barthélemy Dorez, dont nous trouverons ailleurs les porcelaines tendres, nous pouvons juger du talent de son petit-fils Nicolas-Alexis; on lit en effet : N: A: DOREZ, 1748, sous un grand pot appartenant à M. Houdoy, le savant historien de la céramique lilloise; ce pot, fait pour une association de dentellières, représente une femme travaillant au carreau, et ayant son enfant auprès d'elle; un riche encadrement de rinceaux bleus circonscrit le sujet. Dix ans plus tard, un tisserand, *Charles Delemme*, faisait figurer son atelier en activité sur un autre vase ornementé en bleu dans le style oriental rouennais, dit à la corne (M. Houdoy).

Ce n'est pas tout : la palette polychrome fut aussi familière aux Lillois que le camaïeu; des carreaux de revêtement (le jeu du cerf-volant, à M. Houdoy); des assiettes couvertes de cartes à jouer (au même amateur); un cadran d'horloge, surmonté de la fleur de lis, en apporteraient la preuve si elle n'existait déjà au musée de Cluny. Les deux statuettes de M. Fontaine, première pensée de figures d'Hercule et de Mars, exécutées pour la ville, montrent encore combien le maniement de la terre émaillée était facile pour les artistes du Nord.

Ainsi, l'art français, si largement décoratif, se développait spontanément sur cette frontière; Lille s'affranchissait de la copie servile ou des interprétations orientales de mauvais goût familières aux Pays-Bas, bien que des Français voulussent essayer, à Paris même, la contrefaçon de la vaisselle dorée de Delft. Nous avons fait connaître ailleurs les lettres patentes qui, en 1664, autorisèrent Claude Réverend à fabriquer des poteries à la façon de Hollande, et même à introduire celles qu'il avait pu produire à l'étranger au moment de la délivrance de son privilége. Voici des spécimens signés par le faïencier parisien, et certes ils donnent une haute idée de son talent : ce sont les deux coupes lobées appartenant à M. Patrice Salin, et qui, à part une bordure rouge et or, n'ont d'autre ornement que l'ombre du soleil, emblème royal de Louis XIV. La beauté de l'émail, la rutilance du rouge de fer, l'éclat de l'or, prouvent que Réverend n'avait rien exagéré en se mettant au niveau des plus

habiles potiers des Pays-Bas. Deux flambeaux en jaspé violet, portant les armes du duc de Penthièvre, sont les seuls autres ouvrages de Paris que nous retrouvions dans les vitrines. (Ils appartiennent à M. Paul Gasnault.) Il nous faut chercher Sinceny pour revoir le style de Rouen. Là, c'est une imitation pure, souvent difficile à distinguer du type; aussi les avis se partagent sur la provenance du grand plat à sujet chinois exposé par M. Delaunay, de Rouen; à nos yeux, la fidélité même des personnages orientaux, la grande abondance d'un jaune qu'on ménageait en Normandie, équivalent à une signature. Le plat et l'assiette au dragon (coll. Patrice Salin) ont aussi leur caractère tranché. Quant à la pièce rectangulaire de M. Delaunay, elle est incontestable. Nous donnerions peut-être encore à l'usine picarde le beau nécessaire à écrire appartenant à M. Maillet du Boulay, à raison de la crudité de certains émaux.

VI.

Puisque nous avons abordé les imitations, citons quelques produits d'une difficile attribution et d'un intérêt très-vif pour l'étude. Sous la rubrique de Rouen et dans la vitrine spéciale, nous trouvons un plateau hexagone oblong, décoré au centre, en camaïeu bleu, d'un sujet de Vénus et les Amours; la déesse est couchée; l'un des Amours embouche une trompette et semble sonner le triomphe de la beauté. Sur une bordure fond bleu qui encadre la scène, court un rinceau chargé de fleurs polychromes et de fruits formulés en hélices; cette forme spirale est tellement familière au peintre, qu'il l'a reproduite jusque sur le sein de Vénus, ce qui nous a permis de reconnaître un ouvrage de Saint-Blaise vers 1760. Cette attribution n'ôte rien au mérite du plateau de M. Bart; d'un médiocre produit normand nous faisons un spécimen des plus beaux sortis du Haut-Rhin.

M. Grangé, de Clermont, a envoyé une buire en casque du décor le plus curieux ; c'est une sorte de compromis entre les styles de la Normandie et du Nord : lambrequins, guirlandes de fleurs, fonds quadrillés, toutes les richesses se réunissent en un ensemble à la fois vigoureux et plein d'harmonie. Sous la pièce est écrit : *M. Clermont-Ferrand d'Auvergne*, 21 *janvier* 1736. Certes, l'homme habile qui a fait cela n'a pas dû s'en tenir à un essai. Où sont donc ses autres ouvrages? Nous connaissons, il est vrai, des poteries du même centre, telle que la buire de M. Édouard Pascal et le pot de M. le marquis de Pontécoulant, daté de

1738 et fabriqué à l'occasion de la convalescence de M. Rossignol, intendant d'Auvergne; mais là l'émail est plus fluide, le bleu plus tendre; en un mot, une main, formée sans doute dans les ateliers de Moustiers, dont nous retrouvons le style et les délicatesses dans la composition générale et dans la touche, a décoré cette céramique toute différente de la première.

Combien donc, parmi les objets classés dans les collections sous les rubriques générales, en est-il qu'on devrait restituer à l'Auvergne?

Il en est certainement de même pour l'intéressante fabrique de la Tour-d'Aigues, en Provence, fondée dans son château par M. de Bruni; le joli porte-huilier appartenant à M. Pascal n'eût été attribué par personne à cette usine, où l'on a fait plusieurs genres, sans *la tour* tracée en bleu à l'intérieur.

Au surplus, il y aurait imprudence à refuser toute initiative à certains établissements qui, pour obéir au goût dominant, ont sacrifié leur originalité et se sont assimilé le genre généralement adopté. La belle fontaine exposée par M. Fouquet est certainement inspirée par le style polychrome de Moustiers; il en est de même de l'assiette armoriée de M. Périllieux; mais Rennes n'avait nul besoin de recourir aux Provençaux pour apprendre à faire la faïence émaillée; la pierre tombale datée de 1653 (à M. le docteur Aussant) est assurément le produit d'une fabrique en pleine activité. Sans doute le peu d'éclat des couleurs, qu'attriste un brun violet trop abondant, a fait négliger des œuvres dont le souvenir eût été complétement perdu sans le réveil de la Bretagne, lors de son exposition de 1864.

Une autre ancienne fabrique, celle fondée à Bordeaux en 1714 par Jacques Hustin, est représentée par cinq spécimens provenant du vaissellier de la chartreuse de cette ville; des bordures polychromes, à masques et rinceaux de style Louis XIV, entourent deux écus, l'un d'évêque, l'autre de magistrat, qui figurent sans doute la double autorité régissant la Guyenne.

M. Le Sergeant de Monnecove a fourni à l'exposition un document précieux pour l'histoire des poteries; c'est une soupière imitant un chou épanoui, sur le haut duquel rampe une hélice jaune à bandes, formant bouton; sous la pièce on lit : *à Saint-Omer*, 1759. Or, les faïences de ce genre sont nombreuses; la Belgique, la Hollande en ont fait, et nous manquions jusqu'ici d'un type certain pour reconnaître les nôtres; cette soupière nous montre et la fabrication du Haut-Pont et ce que savait faire Louis Saladin, de Dunkerque, dont un premier établissement à Lille avait été fermé en 1750 après un an d'existence et à la requête de Boussemaert

et des Dorez. Qu'on nous permette de citer quelques passages des lettres patentes inédites accordées, le 9 janvier 1751, à notre fabricant, et enregistrées le 9 juillet suivant :

« Notre bien-aimé Louis Saladin, négociant à Dunkerque, nous a exposé qu'il a trouvé le secret de fabriquer de la fayance aussi belle et aussi bonne que celle d'Hollande, qui de plus a l'avantage de souffrir le feu, et une vaisselle de grès qui imite celle d'Angleterre, qu'ayant été informé qu'il n'y avoit dans la généralité d'Amiens, aucune fayancerie, il auroit projeté d'établir dans la ville de Saint-Omer une manufacture pour y fabriquer ces sortes de fayance et de grès, ladite ville étant le lieu le plus propre pour une pareille entreprise tant à cause de son canal et de la proximité des ports de mer,... qu'à cause de la qualité des terres qui lui sont nécessaires et des bois blancs et tendres qui s'y trouvent en abondance,... les Échevins après expérience, ayant reconnu que cette fabrique seroit très-utile à leur ville...

« Nous avons permis et permettons audit sieur Louis Saladin d'établir dans la ville de Saint-Omer, ou au faubourg dudit Haut-Pont, une manufacture pour y fabriquer pendant vingt années consécutives et à l'exclusion de tous autres, de la fayance façon d'Hollande, propre à souffrir le feu, et de la vaisselle de grès façon d'Angleterre, etc. »

Voilà certes un acte qui rehausse l'intérêt de la pièce de M. Monnecove; doit-on admettre maintenant que l'autre soupière imitative, d'un ton différent, posée sur un plateau à bouquets et signée d'une fleur de lis, soit l'œuvre de Saladin, comme l'indique le propriétaire, M. Ancel? Alors le plat contenant des asperges (à M. Maze) serait également sorti de la fabrique du Haut-Pont. Mais pourquoi la fleur de lis? l'établissement n'est pas royal, et Saint-Omer ne meuble pas son écu de cette pièce honorable accordée à Lille et à quelques autres villes de France.

VII.

Quelque attrait qu'ait l'inconnu, nous ne saurions prétendre entraîner le lecteur sur nos pas dans cette promenade fiévreuse à travers tant d'œuvres fortuitement mises en contact, et qui, comme le fer et le silex dans leur choc, peuvent produire des lueurs inattendues.

Retournons donc vers nos frontières de l'Est et retrouvons-y l'art gracieux et les ingénieux procédés. Nous n'aurons plus à voir les compositions hardies, les décors jetés sur le cru et livrés aux chances du grand

feu; mais les couleurs vives et finement fondues, les ors brillants prouveront qu'à une époque de luxe et de goût raffiné nous sommes dans un centre des plus avancés. Voici M. Aigouin qui nous apporte deux coquilles à double bordure déchiquetée et semées de bouquets de fleurs; la marque composée d'un B enlacé à un N nous indique un produit de Niederviller au moment où M. Beyerlé, seigneur du lieu, était propriétaire de la manufacture. Un précieux document qui nous a été fourni par M. Durand de Distroff, de Metz, fait connaître qu'en 1759 le personnel se composait de François Anstette, contrôleur; Jean-Baptiste Malnat, directeur; Michel Martin, Pierre Anstette, Joseph Secger, peintres; Frideric, Adolph Thiébauld, Martin Schettler, Augustin Herman, Daniel Koope, Michel Anstette, Jean-Pierre Raquette, Nicolas Lutze, Jean Thalbotier, garçons peintres; Deroy, Charle Mire et Philiph Arnold, garçons sculpteurs; le plus élevé des salaires des artistes était de vingt-quatre sols par jour, et le plus bas de douze sols. Nous ne savons si le comte Custine, successeur de Beyerlé, fut plus généreux; ses produits ont évidemment une plus grande finesse, au premier coup d'œil on distingue à peine ses faïences de ses porcelaines, surtout celles à trompe-l'œil, comme les vases de M. Nolet et la théière de M. Périllieux. Une assiette à marly à jour, exposée par M. Paul Gasnault, a fait partie du service personnel de Custine; les deux C croisés, qui sont et son chiffre et la marque de ces produits, figurent entre deux palmes et sont surmontés de la devise : *Fais ce que tu dois, advienne ce qui pourra.* Ainsi a-t-il fait, on sait ce qui est advenu.

Une pièce datée de 1746 (coll. Achille Jubinal), et faite par conséquent sous la direction de Beyerlé, donne une assez pauvre idée de la science des sculpteurs de cette époque; c'est, comme l'indique le socle, le PORTRAIT NATVREL DVN ENFANT AGE DE SIX ANS, costumé à la hussarde; les uns veulent que ce soit le nain Bébé, les autres un jeune prince allemand. Il y a là une question de nez facile à résoudre d'après l'iconographie.

Nous venons de citer les œuvres de Niederviller, mais la Lorraine possédait bien d'autres usines remarquables; ce sont d'abord Bellevue, Lunéville et Toul, dont les produits peuvent se confondre, puisque Charles Bayard les a dirigées toutes trois; voici ce que disait de la dernière l'Almanach général du commerce de Gournay.

« Les ouvrages qui sortent de cette manufacture consistent en tout ce qu'il est possible de fabriquer en faïence fine et commune, en faïence blanche et peinte, à l'instar du Japon, en terre de pipe émaillée et blanc de porcelaine, tant en uni, en blanc doré qu'en peinture fine, aussi à l'instar des porcelaines de France. On y fait aussi des vases antiques et

modernes en blanc richement dorés et peints en couleur; des camaïeux bleu fin, aussi richement dorés; différents ouvrages en beau biscuit, tels que groupes, figures, bustes, vases, médaillons d'hommes illustres, etc., d'après les dessins des plus grands maîtres.

« La solidité, la blancheur, la beauté de l'émail, la finesse et la variété des couleurs, distinguent les ouvrages de cette manufacture qu'on peut dire en général être un bel établissement. On y exécute toutes les demandes possibles; on y peint, en couleur ou en or, toutes armoiries ou chiffres sur toutes sortes de pièces indifféremment. »

Cette longue réclame nous dispense de décrire les jardinières à consoles du docteur Coqueret avec leurs pilastres cannelés rehaussés d'or et leurs sujets allégoriques ou chinois, si finement peints qu'on les prendrait pour un émail sur métal.

Est-ce de l'une de ces trois manufactures, ou de Nancy, que sort le beau buste de Louis XV exposé par M. Lucy? Les deux figurines de la bibliothèque d'Auxerre ont-elles une même origine? Voilà des questions difficiles à résoudre; ce qui ressort néanmoins de l'examen de ces pièces, c'est que la France a toujours conservé une supériorité marquée dans la fabrication de la terre de pipe; il est à peine compréhensible, si l'on ne tient compte de la décentralisation dont nous parlions au commencement de cette notice, que des Anglais soient venus à Lille en 1773, à Montereau, en 1775, proposer l'introduction, sous le nom de terre d'Angleterre, d'une poterie courante à Poitiers en 1751, exploitée à Paris dans un établissement royal en 1754, et dont la fabrication, en Lorraine, dépasse en perfection et en habileté tout ce que l'étranger peut montrer de mieux réussi. Nous renvoyons les curieux qui voudront s'en assurer devant les trois vases exposés par Mme la marquise de Fénelon, et qui proviennent de l'usine de Vaucouleurs; les bouquets de fleurs en relief semés sur le grand vase, les médaillons peints, les guirlandes, les rinceaux en rouge d'or, sont d'une délicatesse à défier la porcelaine. Ces qualités ne sont d'ailleurs pas particulières à la fabrique de la Meuse; Mme de Fénelon a encore exposé un plat signé par le comte Custine et remarquable par des médaillons fond noir dans lesquels se détachent des groupes de fruits; le décor et la pâte en sont d'une qualité égale à ce que nous montre Vaucouleurs.

Une autre usine, Saint-Amand, dont M. le docteur Lejeal va nous faire connaître l'histoire, a aussi cultivé la faïence fine; le joli pot à eau décoré en camaïeu rose (à M. Spiegel) n'est pourtant qu'une des œuvres courantes de Fauquez.

Laissons toutefois ce beau pays de la Lorraine, où le luxe raffiné des

anciens ducs et le goût de Stanislas, roi de Pologne, avaient successivement exalté le sentiment des arts; arrivons à une contrée également favorisée sous le rapport céramique, l'Alsace.

Ici, à l'exception de l'établissement de Saint-Blaise, dont nous avons déjà parlé, tout se résume en un seul nom, celui de la famille Hannong. Voisine de l'Allemagne, avec laquelle elle entretenait de fréquents rapports, la ville de Strasbourg aurait-elle attendu au XVIIe ou XVIIIe siècle pour s'apercevoir tout à coup qu'elle possédait les éléments d'une fabrication essentiellement utile? Nous ne le pensons pas; les travaux de notre regrettable ami Tainturier ont fait ressortir la part qu'on doit attribuer à l'Alsace dans la production des poêles de style allemand, et de ces poteries sigillées du XVIe siècle encore si mal définies.

Quant aux faïences, des recherches heureuses nous prouveront peut-être qu'elles ont commencé, dans les mains des Hannong, avec le décor en camaïeu bleu, imité plus ou moins habilement des porcelaines chinoises. Au Champ de Mars, la question ne se trouve pas posée; les seules poteries strasbourgeoises présentes sont celles où le beau rouge d'or spécial, les verts vifs, les peintures hardies, s'étalent avec un luxe que tant d'autres fabriques françaises ou étrangères ont cherché à imiter.

Certes, la peinture de petit feu ou de moufle, c'est-à-dire la représentation fine, étudiée, des fleurs ou des paysages, étant admise pour décorer la faïence, on peut avancer qu'aucune fabrique n'a mieux réussi dans cette spécialité que celle des Hannong; les vaisselles splendides exposées par MM. Périllieux, Maze, Patrice Salin, docteur Coqueret, sont aussi frappantes d'effet, à distance, qu'elles sont satisfaisantes de vérité picturale et de largeur lorsqu'on les étudie de près; des anémones doubles, des roses, des tulipes, des papillons, des scarabées, sont rendus sans maigreur et modelés sans dureté. Les ouvrages de la Lorraine, comparés à ceux-ci, sont secs ou trop précieux, et sentent davantage la porcelaine.

Pour s'assurer combien les Hannong avaient l'instinct décoratif, il suffit de considérer la grande pendule de M. Nollet; la figure du temps qui la couronne est dans une proportion convenable avec les rocailles et les bustes du pourtour; la console de support est rehaussée de marbrures et de déchiquetures vives sans crudité; l'ensemble est élégant, sans tapage. En comparant cette pendule à la jolie fontaine surmontée d'un cygne qu'expose M. Aigouin, et sous laquelle est le monogramme de Paul Hannong, on reconnaît qu'elles doivent être de même époque, c'est-à-dire du plus beau temps des fabriques de Strasbourg et Haguenau, entre 1740 et 1760. C'est au même temps que nous placerions la facture de la

belle statuette assise d'Amphitrite (à M. Aigouin) et des deux figurines de M. Périllieux.

Ce n'est pas seulement dans la décoration et la statuaire que Paul Hannong chercha le succès; la peinture de genre ne lui fut pas étrangère; chacun remarquera dans les vitrines du Champs de Mars les plaques encadrées envoyées par M. A. Jubinal; l'artiste a représenté, en camaïeu rouge d'or, des scènes d'intérieur villageois d'après Pierre. Ceci n'avait évidemment d'autre but que de faire preuve d'habileté et de montrer qu'aucun genre n'était inabordable dans l'établissement de Strasbourg.

L'impartialité nous oblige à décrire à part une pièce appartenant à Mme la marquise de Fénelon; découpée à quatre lobes, ornée au pourtour de reliefs chantournés, on reconnaît que la forme de ce plat est inspirée de l'argenterie, comme le sont la plupart des vaisselles de l'Alsace; mais ici l'émail est bleuté; le filet rouge d'or placé en bordure est d'un ton violacé noirâtre; des déchiquetures mises en rehaut sur les reliefs du marly sont d'un vert mélangé opaque inconnu à Strasbourg; les bouquets seuls rivalisent en beauté avec les plus belles peintures de Paul ou de Joseph Hannong. Sommes-nous en présence d'un ouvrage de l'Alsace ou de la Lorraine? La comparaison d'une pièce analogue marquée pourrait seule permettre de résoudre la question. Les amateurs de céramique feront bien de s'arrêter devant le plat de Mme de Fénelon et de l'étudier avec soin.

VIII.

Nous venons de retrouver dans l'histoire du travail céramique quelques velléités décoratives dans le vrai style de la faïence; mais, il faut le dire une dernière fois, Strasbourg essaya en vain un compromis, par le décor de moufle; c'en est fait de la faïence le jour où la porcelaine est devenue courante; les dernières usines qui se consacreront à la fabrication de la terre émaillée chercheront à tromper les yeux, en donnant à leurs produits l'éclat et la finesse de la poterie translucide.

En tête de ce mouvement, il faut placer les établissements des environs de Paris, et surtout celui de Sceaux fondé vers 1751 par Jacques Chapelle. Le 26 juin 1753, ce fabricant était officiellement autorisé à continuer ses travaux, et taxé d'office; voici les termes de l'arrêt qui le concerne : « Sur la requête, etc.,... contenant qu'il auroit établi depuis environ deux ans au village de Sceaux une manufacture de terres

fayances dont il a seul le secret; que les ouvrages qu'il y fait fabriquer sont goûtés du public à cause de leur bonté et de leur propreté, et que le débit en augmente tous les jours; que cet établissement occupe un grand nombre d'ouvriers, etc... » Certes, la *propreté* dont parle l'arrêt du conseil est justifiée lorsqu'on examine la grande bouquetière appartenant à M. de Bellegarde; semi-circulaire et divisée par des pilastres, elle est bordée de guirlandes de laurier et décorée de vues maritimes à personnages de la plus remarquable exécution; deux pièces de même forme un peu plus petites (à M. Maze) semblent devoir accompagner la première; les bordures sont identiques, seulement ici les médaillons sont occupés par des chiens ou des loups chassant des oiseaux. Un dessin savant, un modelé doux, annoncent que ces peintures ont été faites par les artistes qui décoraient la porcelaine tendre sortie du même établissement.

Aucune faïence de Sceaux à camaïeu rose, imitant le vieux Vincennes, n'est exposée dans les galeries; mais M. d'Yvon a envoyé un pot à eau avec sa cuvette où cette imitation se révèle sous une forme des plus intéressantes. L'émail de la pièce est d'un blanc mat tout différent de celui de Sceaux; ce n'est ni le rouge d'or, ni le bleu, qui fournit la bordure déchiquetée, comme cela est habituel dans la porcelaine, mais un vert opaque et lourd; des groupes d'Amours sur des nuages et un sujet champêtre sont exécutés en camaïeu rose, avec une netteté voisine de la sécheresse et une minutie patiente; la marque O P se voit sous cette pièce, qui nous paraît être de la Lorraine bien plutôt que de l'Ile-de-France. Brongniart avait attribué le chiffre O P à Sceaux. Il suffit de rapprocher les camaïeux des deux provenances et d'examiner attentivement les bouquets jetés qui se rencontrent sur le vase de M. d'Yvon pour reconnaître qu'il s'agit là d'un travail spécial, identique sur toutes les œuvres de même marque, et appartenant dès lors à l'une des nombreuses usines dont l'histoire reste à découvrir.

Il se présente ici pour nous une question délicate; nous serions tenté de classer parmi les produits de ces mêmes usines deux assiettes exposées par M. Périllieux et dont la marque est composée des lettres S P; mais notre savant et respectable ami, M. Riocreux, affirme que cette marque doit se lire *Sceaux-Penthièvre*, et qu'il s'agit là d'une sorte de poterie mixte, porcelaine tendre ou faïence fine, faite au moment où Glot essayait des fabrications diverses et notamment la porcelaine dure. Nous possédons, il est vrai, une tasse trembleuse en pâte kaolinique signée S P; est-elle de Sceaux? Nos doutes, à cet égard, se fondent sur l'aspect particulier de la peinture des fleurs et sur la teinte non moins singulière

des assiettes de M. Périllieux. Comment, dès le principe, les faïences et les porcelaines tendres de la manufacture protégée par le duc de Penthièvre se seraient fait remarquer par leur blancheur et leur finesse, et tout à coup, après un long exercice, on aurait étendu sur une terre jaunâtre un vernis de plomb plus jaune encore! Ceci serait contraire aux lois habituelles du progrès, et, nous en demandons bien pardon à notre ami, mais la solution de la question nous paraît d'autant plus devoir être ajournée qu'on sait comment les premiers et les derniers directeurs ont marqué; c'est SX ou SCEAUX en toutes lettres; quelques rares spécimens seulement ont porté l'ancre, pour indiquer la protection du grand amiral de France, patron de l'usine.

La grande et belle soupière de M. Périllieux pose également un point d'interrogation. Copiée pour la forme et pour le décor sur une porcelaine de Sèvres, elle n'est point assez caractérisée d'exécution pour qu'on puisse suppléer la signature que son auteur a cru pouvoir se dispenser d'y mettre; l'émail est plus bis que celui de Sceaux; les bouquets de fleurs n'ont la facture d'aucune faïencerie connue, enfin l'or, peu solide et sans éclat, exclut toute idée d'origine lorraine, aussi bien que le vert pâle du groupe d'artichauts qui couronne le couvercle.

Quittons avec regret cette pièce anonyme et contemplons les trois pièces de M. le comte de Soultrait; ici, du moins, nous savons à qui nous avons affaire. Les jardinières, l'une rectangulaire, les deux autres cubiques, sont des premiers temps de la fabrique d'Aprey. Les SS de Lallemand, seigneurs du lieu, fondèrent l'établissement dont ils confièrent la direction à un sieur Ollivier. Dans l'origine, les produits n'eurent aucune marque; mais la perfection et l'éclat presque violent des émaux équivalaient à une signature. Comme dans les jardinières que nous avons sous les yeux, les sujets sont presque toujours des fleurs et surtout des oiseaux sur terrasse; ces oiseaux imaginaires brillent à l'égal des plus beaux que la nature ait formés; le bleu, le rouge, le vert, le brun rouge, diaprent leur plumage, qui est miniaturé avec un soin singulier; il y avait évidemment chez le peintre qui exécutait ce travail (on dit que c'était un appelé Jarry) une vive préoccupation de la porcelaine dure de Meissen, alors dans toute sa vogue.

Faut-il nous arrêter ici? Avons-nous, sans trop abuser de sa patience, démontré au lecteur que tous les décors, tous les procédés, tous les styles, sont brillamment représentés à l'Exposition universelle? Nous le pensons, quoique nous ayons à regretter bien des lacunes dans les œuvres classées, bien des abstentions parmi les possesseurs d'objets précieux.

D'où proviennent ces lacunes et ces abstentions? Il est facile de le

dire : tout programme est élastique ; celui de la commission de l'histoire du travail n'a pas été compris par tout le monde de la même manière; les uns eussent voulu voir, au Champ de Mars, la série complète des manifestations de l'intelligence humaine, assouplissant la matière pour l'appliquer à ses besoins, ou l'enrichissant par une main-d'œuvre souvent marquée au sceau du génie ; les autres pensaient qu'on devait borner l'exhibition aux spécimens curieux et surtout brillants des principaux âges de l'art industriel.

L'exposition rétrospective n'est point un défi jeté aux galeries voisines; il ne s'agit pas de fournir des *modèles* à d'habiles artistes dont le principal mérite doit être dans *l'invention*, et qui sont constamment invités par la presse à créer un style particulier à notre siècle et à nos mœurs. L'idée toute paternelle de cette exposition, c'était de mettre en relief des types peu connus, de vulgariser les œuvres d'hommes dont les noms sont devenus célèbres, de montrer les essais des siècles passés afin d'éviter au temps présent des tentatives pénibles et stériles, et, à côté de quelques ouvrages qui seront éternellement admirés, de placer les tâtonnements primitifs; en un mot, de faire apprécier les labeurs d'un enfantement poursuivi de génération en génération, et de glorifier le présent en montrant la route parcourue, le progrès accompli.

La commission de l'histoire du travail a-t-elle débattu, accepté ce programme? Non, mais la force des choses le lui a imposé ; jour par jour, heure par heure, les envois lui arrivaient de toutes parts, les uns compris dans le sens historique, les autres composés de ces choses que les musées ou les galeries renommées peuvent seuls posséder; ainsi, les poteries d'Oiron, les pièces inédites de Palissy s'imposaient par le mérite et la haute valeur, en même temps que les faïences populaires jaspées d'Apt, simplement curieuses, nous étaient apportées par M. Fouque, les charmantes terres à vernis jaunes, par M. Édouard Pascal, et la belle terre vernissée d'Avignon avec ses formes compliquées, ses enroulements et ses galeries à jour, par M. d'Yvon ; de ce concours empressé d'idées divergentes concentrées vers un but unique est sorti l'ensemble si précieux dont nous venons d'essayer de faire comprendre l'importance, et qui ne peut rester indifférent à nul visiteur, car chacun, à défaut de connaissances spéciales, ou de ce goût de la curiosité si généralement répandu, trouvera là le souvenir de son pays, celui des anciennes reliques conservées dans sa famille, et, en dehors de tout cela, un aspect splendide, varié, et aussi charmant pour l'œil que pour l'esprit.

ALBERT JACQUEMART.

LA GRAVURE ET LA PHOTOGRAPHIE

EN 1867

Rien ne démontre mieux la fin prochaine et irréparable de l'art de la gravure qu'une visite dans les galeries des Beaux-Arts à l'Exposition universelle. Lorsqu'on aura interrogé tous les secteurs, parcouru toutes les rues, voyagé tout autour de ces compartiments qui fragmentent l'espace comme les alvéoles divisent un gâteau de miel, il restera acquis que le monde se désintéresse de la gravure sur métal, que l'eau-forte succède au burin, que la lithographie agonise, que le bois est en péril, que « le procédé » tend à supprimer le burin, l'eau-forte, la lithographie et le bois, et que l'agent provocateur de ces menées révolutionnaires, c'est, directement ou indirectement, la Photographie.

La France marche toujours en tête, soit par le nombre des artistes qui, grâce aux encouragements de l'État plutôt qu'à ceux des éditeurs, manient encore le burin, soit par le nombre des savants on des praticiens qui poursuivent la question fatalement intéressante du procédé mécanique se substituant au travail lent et personnel de la main. L'Italie, la Belgique, l'Allemagne viennent après. L'Angleterre, au sens à la fois poétique et pratique, ne forme plus que des aquafortistes et des graveurs sur bois. Rien de la Russie, ni de l'Amérique. Mais en France même, quels tristes symptômes ! Avec quelle redoutable indifférence le public s'accommode des tentatives des éditeurs pour arriver à supprimer aujourd'hui le graveur, demain le dessinateur lui-même !

Les burins les plus parfaits ne trouvant plus pour ainsi dire d'ache-

teurs, on les déclare monotones et guindés ! La lithographie est née d'hier : en dehors du parti énergique et personnel qu'en ont tiré des maîtres comme Géricault, Charlet, Bonington, Decamps, Delacroix, Raffet ou Gigoux, des spécialistes tels que de Lemud, Mouilleron, Émile Vernier, Célestin Nanteuil, lui font affirmer un mode particulier de précision libre et de coloration veloutée que le burin, l'eau-forte ou le bois est impuissant à rendre. Eh bien, le public n'y veut plus mordre ! Les imprimeurs ne tirent plus que des titres de romances pour les cafés-concerts ou des « familles impériales » destinées aux colonies. Avez-vous pris garde aux images boueuses que publie quotidiennement le *Charivari*, ce *Charivari* qui a donné jadis l'œuvre de Gavarni et celui de Daumier ?

L'histoire des bois, remis à la mode depuis 1830, est la même que celle de la lithographie. Le « canard » envahit tout et fait oublier les studieux et habiles graveurs de l'*Expédition des Portes de Fer* et des *Contes rémois*. Combien comptez-vous de fumés que vous désiriez pour les placer dans vos cartons ? Enfin, les meilleures épreuves de tous ces procédés que nous passerons en revue tout à l'heure en leur demandant leur raison d'être, ont-elles assez d'éclat, de finesse, de variété de ton, de profondeur dans les noirs ou de souplesse dans les reflets pour mériter les honneurs de la collection d'un amateur raffiné ? L'art de la gravure mourra, non pas faute d'artistes, mais faute de public !

Si nous ne consultions que notre tendance personnelle à interroger ce qui est vivant et actuel, c'est peut-être par l'étude de ces procédés qui dérivent plus ou moins de la photographie que nous commencerions notre travail, mais ils n'offrent encore rien d'assez définitif pour que nous osions les comparer à cet art de la gravure consacré depuis le XVe siècle par le génie de tant d'artistes, et dont nous contemplons respectueusement les dernières et courageuses tentatives. Nous partageons la tendance qu'ont les esprits positifs à poursuivre un idéal de vérité absolue et de traduction directe et indéfinie, mais dans la série des œuvres d'art les résultats de leurs essais n'occupent encore qu'un rang secondaire. Laissons donc ces nouveaux venus auxquels l'avenir appartient faire antichambre et allons saluer nos vieux amis.

Encore un mot.

Comme les mêmes noms français devaient se retrouver sous notre plume dans le Salon de 1867 et dans l'Exposition universelle, nous avons réuni dans nos notes ces deux exhibitions. Il est vraisemblable que les curieux qu'intéressent ces questions ont visité aussi souvent les salles du Palais des Champs-Élysées que celles du Palais du Champ de Mars.

D'ailleurs on sait quelles surprises réservent à la galerie impartiale

les jurys d'admission et les jurys de récompenses? Il pouvait se faire que telle œuvre refusée au Salon de 1867 eût été acceptée à l'Exposition universelle, et réciproquement; il pouvait se faire aussi que tel artiste récompensé ici ait été sacrifié là-bas. Ces erreurs importent peu. Les jurys passent, les œuvres restent. Les médailles aussi passeront, nous l'espérons du moins, et nous n'avons pas cru devoir les mentionner dans ce travail d'ensemble. Nous n'entendons point les discuter, quoique l'absence de certains noms, dont les droits étaient égaux à ceux de leurs émules plus favorisés par les boules blanches, infirme par cela même à nos yeux la valeur de toute la liste. Mais pour ne dire qu'un mot sur cette question délicate, il me semble dangereux que des médailles de différentes classes, décernées comme le sont aux forts-en-thème des accessits ou des prix, marquent des degrés dans un ordre de manifestations qui procèdent toutes du même principe d'invention intellectuelle. Il me semble redoutable que le sort d'une vie de labeurs plus ou moins éclatants, plus ou moins courageux, tienne, aux yeux de cette foule qui ne tient note que du résultat, au nombre plus ou moins considérable de boules jetées dans une urne. Les artistes des pays voisins, et particulièrement de l'Angleterre, entendent autrement le soin de leur dignité, et leurs rapports, tant avec leurs camarades qu'avec le gouvernement qui les laisse gérer leurs affaires à leur gré, n'en sont pas plus mauvais pour cela. Je n'entends réclamer contre la médaille de personne, mais il me serait facile de signaler ici, et même parmi les artistes collaborateurs de la *Gazette*, des oublis étranges. La conscience de leur valeur et l'estime générale ont largement consolé de leur échec ces victimes de la jalousie d'habiles confrères, de l'indolence des gens arrivés et des concessions internationales.

Entrons donc sans plus tarder dans notre sujet.

M. Henriquel-Dupont est sans conteste le plus éminent de nos graveurs français contemporains. Élève de Pierre Guérin et de Bervic, il a traversé, non sans s'y intéresser au moins par quelques travaux familiers, les années de lutte du romantisme. Il s'est arrêté à Paul Delaroche et bien lui en a pris, car sa gravure d'après l'*Hémicycle de l'École des beaux-arts* est la meilleure pièce de son œuvre et le contient tout entier : c'est, sans la comparer avec les œuvres des autres siècles, dont elle diffère par des points nombreux, une gravure tout à fait dans le sens du génie français, claire, intelligible et modérée. — J'estime infiniment, pour ma part, ses *Portraits du général comte de Lariboisière et de son fils*, d'après Gros. La chaleur du grand coloriste a été évidemment tem-

pérée par le graveur; cependant le sentiment guerrier est transposé, dans un ton moins héroïque peut-être, mais encore frappant, avec une grande intelligence des moyens particuliers à chaque art. — Je ne m'explique l'envoi à l'Exposition universelle de la préparation à l'eau-forte des *Pèlerins d'Emmaüs*, d'après le tableau de Paul Véronèse du musée du Louvre, que comme un désir d'initier la foule aux secrets du métier. La morsure en est uniforme et ne marque qu'une mise en place correcte. Les contours, pas plus dans une gravure que dans un dessin ou une peinture, ne se peuvent exprimer par un trait uniforme et rigide, et le modelé est l'expression de cet air qui baigne les masses et noie les plans dans l'ensemble. Personne, mieux que les graveurs qui vont de Watteau à Boucher, n'a compris l'importance de ces préparations d'eau-forte dans la coloration définitive de la planche; ce sont des dessous qui repoussent toujours. Chez les moindres vignettistes du XVIIIe siècle, on admire un sentiment délicat de la lumière et de l'ombre, une indication suffisante et animée des modelés et de la vie rendus sensibles par un renflement du trait qui correspond à ces beaux coups de force, à la sanguine ou au crayon noir, par lesquels Rubens et Watteau, pour choisir des exemples frappants, soutiennent le muscle ou creusent le pli. — L'influence de M. Henriquel-Dupont, qui a devant lui une longue carrière, et dont la popularité est intacte, reculera, nous l'espérons, le terme de nos sinistres prédictions sur l'avenir de la gravure de style.

Quoique d'un ordre moins significatif ou moins relevé, les envois de nos autres graveurs classiques maintiennent encore la France au premier rang. Nous n'avons qu'à les énumérer à nos lecteurs, les ayant loués ou critiqués en détail dans les Salons où ils ont déjà paru. Ce sont notamment, de M. Bertinot, la *Salomé, fille d'Hérodiade*, d'après le Luini du Louvre; de M. Blanchard, le *Jupiter et Antiope*, d'après le Corrége; de M. Desvachez, la *Visitation*, d'après fra Sebastiano del Piombo; de M. Alphonse François, un des meilleurs élèves d'Henriquel, le *Couronnement de la Vierge*, d'après fra Angelico de Fiesole; de M. Massard, le *Couronnement d'épines*, d'après le Titien; enfin de M. Martinet, dont le burin ne m'est pas sympathique, la *Nativité de la Vierge*, d'après Murillo. Toutes ces estampes, reproduisant uniquement des maîtres étrangers, sont des commandes de la Chalcographie du Louvre et témoignent de la bonne volonté de l'administration. Nous applaudissons à ces encouragements. Nous voudrions même que la Chalcographie entreprît sur une plus large échelle, et avec une intention plus marquée de dévouement patriotique, l'histoire de l'École française ancienne et contemporaine. Mais encore faut-il qu'elle se hâte, car la faiblesse des derniers

concours à l'École de Rome et des derniers envois est faite pour détruire les illusions les plus généreuses.

Je n'entends pas dire que l'art du burin disparaîtra complétement, mais seulement qu'il se transformera pour s'accommoder aux besoins du temps. Si les éditeurs renoncent à commander de grandes planches qui exigent des avances de fonds considérables et qui sont contrefaites par la photographie le jour de la mise en vente de la première épreuve, si le public lui-même, de jour en jour plus porté vers la coloration dans les objets d'art décoratif, n'orne plus sa demeure d'estampes, qui, il faut bien en convenir, portent la livrée du demi-deuil, il faudra bien que la gravure devienne un art d'État, comme la tapisserie de la manufacture des Gobelins et les produits céramiques de la manufacture de Sèvres. Mais il restera, pour l'ébattement de ces amateurs obstinés et délicats que ne satisfont point les procès-verbaux impersonnels et ternes de la photographie, la série des burins de moindre dimension et des eaux-fortes. Léopold Flameng a montré, dans la *Source* et dans le *Portrait de Mme Devauçay,* ce que l'on peut attendre de cette nouvelle évolution. — Ferdinand Gaillard, ancien prix de Rome en 1856, mais esprit des plus tenaces et des plus indépendants, est un de ceux sur qui nous comptons aussi. La *Gazette* a publié de lui le *Portrait du Condottiere,* d'après la fière peinture d'Antonello, et d'autres pièces. Mais la *Vénus* et le *Mercure* qu'il a terminés pour l'OEuvre de Thorwaldsen de M. Henri Plon me paraissent encore plus marquants, parce qu'ils montrent un génie naturel, vif et jeune, discipliné par ce que peut apporter de force la science acquise par les efforts personnels et la tradition méditée en dehors de l'école. Ce n'est que dans les meilleurs morceaux de Mercurj, et obtenues par une conduite d'outil absolument différente, que je retrouve des portions analogues, pour la suavité du modelé, à la poitrine et aux épaules de la *Vénus,* au visage et à la jambe du *Mercure* dont les ensembles sont d'une douceur extraordinaire et se subordonnent bien à la disposition typographique du livre qu'ils accompagnent.

Nous avons parlé ici trop souvent de l'eau-forte et des aquafortistes pour avoir à y revenir avec détails. Les maîtres anciens ont souvent pris la pointe et ont produit des chefs-d'œuvre; mais autrefois il n'y avait pas d'artistes qui s'y adonnassent uniquement comme de nos jours et qui en fissent une branche spéciale de production. Il n'y avait eu jusqu'ici que des peintres-aquafortistes, c'est-à-dire des peintres variant, soit par caprice, soit par désir de poursuivre certains effets spéciaux, le train journalier de leur œuvre. De nos jours, des artistes ont tracé les frontières du domaine et ont montré jusqu'où l'on pouvait et l'on devait aller.

LA ROUTE DE POISSY.

Dessin de Mlle Rosa Bonheur, gravé par M. Marais.

(Extrait du *Paris-Guide.*)

Tels sont Méryon dans les vues de villes, Bracquemond dans la fantaisie, Haden dans le paysage, Jacquemart dans les natures-mortes, Rochebrune dans l'architecture, Gaucherel dans l'ornement, et Lalanne, et d'autres de divers grades. L'eau-forte pittoresque a été traitée, — à l'instigation, je crois, des graveurs anglais, tels que les Reynolds, — par quelques maîtres de l'école romantique : par Paul Huet, dès 1828, et par Célestin Nanteuil un peu plus tard. Malheureusement ils n'eurent que peu d'imitateurs. Quels chefs-d'œuvre eussent produits Bonington, Decamps, Delacroix, s'ils eussent eu le courage de vaincre les premières difficultés du métier ! Il y eut ensuite une assez longue lacune. La lithographie triomphait. Ce fut vers 1840 que Jeanron, Charles Jacque, Daubigny, s'en occupèrent de nouveau et remirent l'eau-forte à la mode. Les Johannot, qui avaient été graveurs au burin, firent alors des merveilles.

Ce sont justement ses premiers cahiers, aujourd'hui introuvables, que Daubigny a exposés comme pour se condamner galamment lui-même et prouver aux populations qu'une planche de cuivre n'est pas une planche de bois et ne doit point s'entailler avec une lame de canif. Autant les derniers Daubigny me semblent lourds et abandonnés, autant j'aime le ton argentin, les effets fuyants, les détails amusants et soignés de ses premières suites. J'ouvre mon carton aux belles épreuves et me voilà tout pâmé d'aise devant *Coricoco*, ce coq de ferme dressé nerveusement sur le sommet d'un tas de fumier, qui salue l'aube et rallie son sérail ! Qu'ils passent vite ces *Cerfs*, sous ce taillis de jeunes hêtres ! Qu'il est doux le concert de ces petits oiseaux qui célèbrent le *Printemps*, posés sur les ormes verdoyants, à l'angle des sentiers que suivent les amoureux enlacés ! Ce faune qui poursuit une nymphe embarrassée dans les hautes herbes de la prairie, n'est-ce pas une page toute prête pour une illustration du *Daphnis et Chloé ?*

Nous savons d'autant plus de gré à M. Daubigny d'avoir choisi ces morceaux, — les meilleurs de son œuvre, — qu'ils sont les seuls, avec quelques études sur nature de Hector Allemand, le trop modeste ou trop sauvage paysagiste lyonnais, que nous puissions opposer à l'œuvre de l'Anglais Seymour Haden [1], sur lequel j'ai tout dit en d'autres circonstances, et de l'Américain Whystler. Les eaux-fortes de l'Américain Whystler, — qui occupent dans un couloir toute la paroi opposée à celle

1. Les eaux-fortes de Seymour Haden sont exposées dans la section des produits industriels anglais, avec les bois, les procédés et les photographies. Il y a là notamment une incomparable épreuve de l'*Étang au Canard* et une autre non moins brillante de l'*Habitation de lord Harrington*.

où est suspendue la *Femme en blanc*, — ont éprouvé à peu près la fortune de cette peinture. Le temps ne leur a point été favorable : il semble avoir mis comme une insistance maligne à en exagérer les défauts, si toutefois ce ne sont pas nos propres yeux qui sont devenus moins indulgents. Le système de la nudité presque absolue des premiers plans et la suppression radicale des tons vigoureux forcent M. Whistler à creuser un vide que l'esprit ne peut se décider à combler, ou à y dessiner un vague réseau de lignes entrelacées comme des cordages jetés sur le sable. Si par hasard l'artiste croque une silhouette de matelot accoudé ou de canot vide, il les fait énormes, disproportionnés, comme ils apparaîtraient sur la glace d'un appareil de photographie. Au contraire, l'excessive minutie du travail et une certaine sécheresse dans les seconds plans rappellent trop les premières études de M. James Whystler, la gravure des plans et des cartes de géographie. Quoi qu'il en soit de nos critiques, ces eaux-fortes, et plus encore les pointes sèches, sont d'une originalité d'effet qui n'est pas contestable. Elles marquent, je crois, plus d'un des côtés du caractère américain, la persistance, par exemple, dans l'action entreprise. Elles ont été pour la plupart dessinées directement sur le cuivre, de l'avant d'une barque amarrée dans le milieu du fleuve, de l'arrière de quelque vaisseau. Elles ont au plus haut point la saveur et le caractère, et si ce ne sont pas des œuvres d'art douées du charme conquérant, ce sont au moins des notes d'une fidélité minutieuse.

L'eau-forte est aujourd'hui maîtresse dans la place. Les éditeurs lui confient les intérêts de livres qui exigent des centaines de mille francs. Ainsi ont fait MM. Hachette pour les *Saints Évangiles*. C'est M. Edmond Hédouin qui a choisi les collaborateurs, et qui distribue les dessins de M. Bida à Mme Henriette Browne, à Bracquemond, à Flameng, à Gaucherel, à Veyrassat, à Mouilleron, à Célestin Nanteuil, etc. — Le premier tirage des *Gemmes et joyaux de la Couronne*, demandés à Jules Jacquemart par M. H. Barbet de Jouy, n'a fait que traverser les magasins de vente de la Chalcographie. Je ne sais si la seconde et dernière série, qui va paraître à l'automne, n'est point déjà retenue à l'avance. — M. de Rochebrune prépare, avec ses études sur les châteaux de Chambord et de Blois, sur Notre-Dame de Paris et sur Écouen, un vaste album dans lequel l'art vivifie l'archéologie.—Pourquoi l'implacable maladie retient-elle impuissant et vaincu ce pauvre Méryon, au moment où les dernières ruines de l'ancien Paris lui offraient encore l'occasion de cent eaux-fortes, aussi colorées, aussi poétiques que celles qui lui ont valu tant d'estime et si peu de médailles !

Laissons là l'eau-forte qui est dans tout l'épanouissement d'une re-

naissance et qui porte toutes les palmes du triomphe. C'est un signe qu'il se forme des amateurs aimant l'art pour lui-même et pour eux-mêmes, et que le goût général tend vers la couleur et vers les impressions directement traduites. Cela est, à notre sens, un excellent symptôme, et si nous traversons une période de transition, il y a lieu d'espérer que nos neveux marcheront sur un terrain plus sûr et mieux préparé. Déjà on peut remarquer que, dans les expositions, les succès ne sont plus pour les choses absolument médiocres, et je suis à même de constater dans les ventes avec quelle sûreté les bons morceaux sont déterrés et avec quelle ardeur ils sont disputés. Mais tout s'enchaîne : si l'éducation de la foule se fait par en haut, c'est-à-dire par les journaux d'art, les discussions passionnées, le haut prix accordé aux chefs-d'œuvre ou aux morceaux réputés tels, il ne faudrait pas qu'en même temps elle se défît par en bas. Or la gravure sur bois est l'intermédiaire le plus constant entre l'art familier et le public : l'affluence des journaux illustrés, le nombre toujours croissant des livres à images, l'importance qu'on leur a donnée en en exagérant le prix, tout cela a une action latente, mais certaine sur le public, et il faut y veiller. L'Administration tient-elle suffisamment compte du talent et des efforts des graveurs sur bois? Aide-t-elle par des médailles, puisque médaille il y a, ou par des décorations, à relever une profession qui tourne malheureusement trop souvent au métier? Les faits répondent. Je n'ai même jamais vu un graveur sur bois appelé, soit par le choix de l'administration, soit par le vote de ses camarades, à défendre dans un jury les intérêts des exposants.

Nous avons cependant en ce moment, en France, des graveurs sur bois pleins de mérite. Assurément l'école a été énervée dans ces dernières années par des dessins si peu déterminés qu'il fallait en inventer la couleur, le modelé et le contour, mais, nous en avons fait l'expérience sur une petite échelle pour le *Paris-Guide*, il n'est point aussi difficile que l'on croit de rencontrer ou de former de bons graveurs de fac-simile, c'est-à-dire sachant suivre le trait du dessinateur sans l'exagérer ni l'appauvrir.

Tout l'art du graveur n'est pas dans le fac-simile littéral. Il y a, en dehors du trait à suivre, un travail d'interprétation pour exprimer les valeurs de tons, qui est tout entier livré au sentiment et à l'expérience du graveur. Rarement le dessinateur, et je parle des plus habiles, donne un dessin tracé trait pour trait. Parfois même tel travail de tailles creusées de droite à gauche rendra-t-il mieux le gris qu'on voulait obtenir pour faire valoir les blancs ou les noirs, que si elles étaient poussées de gauche à droite. Il y a donc une large part laissée au graveur. C'est ce que les An-

Passio Christi ab Alberto Durer Au
renbergensi effigiata cũ varij generis carmi
nibus Fratris Benedicti Chelidonij
Musophili.

O mihi tantorum iusto mihi causa dolorum
O crucis O mortis causa cruenta mihi.
O homo sat fuerit tibi me semel ista tulisse.
O cessa culpis me cruciare nouis.
Cum priuilegio.

TITRE D'UN LIVRE D'ALBERT DURER

Reproduit en *fac-simile* par M. Pilinski.

glais comprennent à merveille. C'est ce que M. Gustave Doré avait voulu imposer aux nôtres, mais ce qu'il a exagéré en abusant des préparations à l'encre de Chine et des rehauts d'ombre ou de lumière dispersés çà et là à la plume ou à la gouache. Tel bois qui ne lui a coûté que trois ou quatre heures de travail exigera du graveur trois ou quatre grands mois de besogne, et encore celui-ci sera-t-il forcé d'employer un véritable travail de mécanique pour garnir des steppes que ne rompt pas la moindre indication d'accident caractéristique. Le prix relativement considérable de la gravure sur bois est la cause de sa ruine, et ce qui fait que les éditeurs voudraient trouver un moyen pour la supprimer. Une gravure est payée en moyenne à peu près le double du prix du dessin. Quoique, dans les ouvrages de choix et pour les artistes d'une conscience et d'un mérite hors ligne, la règle ne soit pas absolue, on prend pour base le centimètre carré : il est payé depuis 15 ou 16 centimes, — prix des canards, — jusqu'à 2 et 3 francs. Ainsi, tel bois d'ornement dessiné pour la *Gazette*, par Jules Jacquemart ou par Montalan, a coûté jusqu'à 300 et 400 francs. Encore les graveurs le livraient-ils souvent par amour-propre et protestaient-ils que dans les travaux de ce genre « il n'y a que de l'eau à boire ». J'ai toujours cité, à l'occasion des Salons, les bois les plus remarquables. Sans pouvoir, cette année, entrer dans les mêmes détails, je rappellerai rapidement les droits à une distinction spéciale de M. Ansseau, coloriste distingué et sincère, de M. Boëtzel, le plus artiste peut-être de nos graveurs, et de sa sœur Mlle H. Boëtzel, de M. Rouget qui traduit si bien le style de Français, de M. Peulot, le plus robuste des interprètes de Daubigny, de M. Marais, qui est un modèle d'intelligente précision, de M. Guillaumot aîné, qui s'est adonné tout entier à l'œuvre de M. Viollet-Le-Duc, de M. Hurel, fin et varié, de MM. Sotain, Carter, Yon-Perrichon, Maurand, Gérard, l'excellent et savant Guillaume, Blampain, Delduc, Pisan, Laplante, Coste, Lefèvre, etc.

Voilà tout un régiment, dont je ne mets à l'ordre du jour que l'état-major, qui soutient bravement la France en face même des Anglais. Ceux-ci se servent à vrai dire plus librement de leur burin, et visent plus à fournir à l'imprimeur des travaux espacés et des noirs bien réservés. Mais il y a là surtout une mise sur bois du dessinateur plus aventureuse et plus rapide. J'ai déjà cité les bois de Joseph Swain, d'après F. Walker, pour le *Cornhill-Magazine;* je retrouve sa signature dans l'*Illustrated London News* et dans le *Punch* au-dessous des meilleures compositions de feu Leech et de notre jeune compatriote Du Mortier. Les *Paraboles* de M. Millais offrent un travail un peu plus heurté ; ces bois, dont le succès a été considérable, grâce surtout au nom du peintre, sont des frères Dalziel. J'ai noté comme donnant le caractère le plus anglais à ces jolies vi-

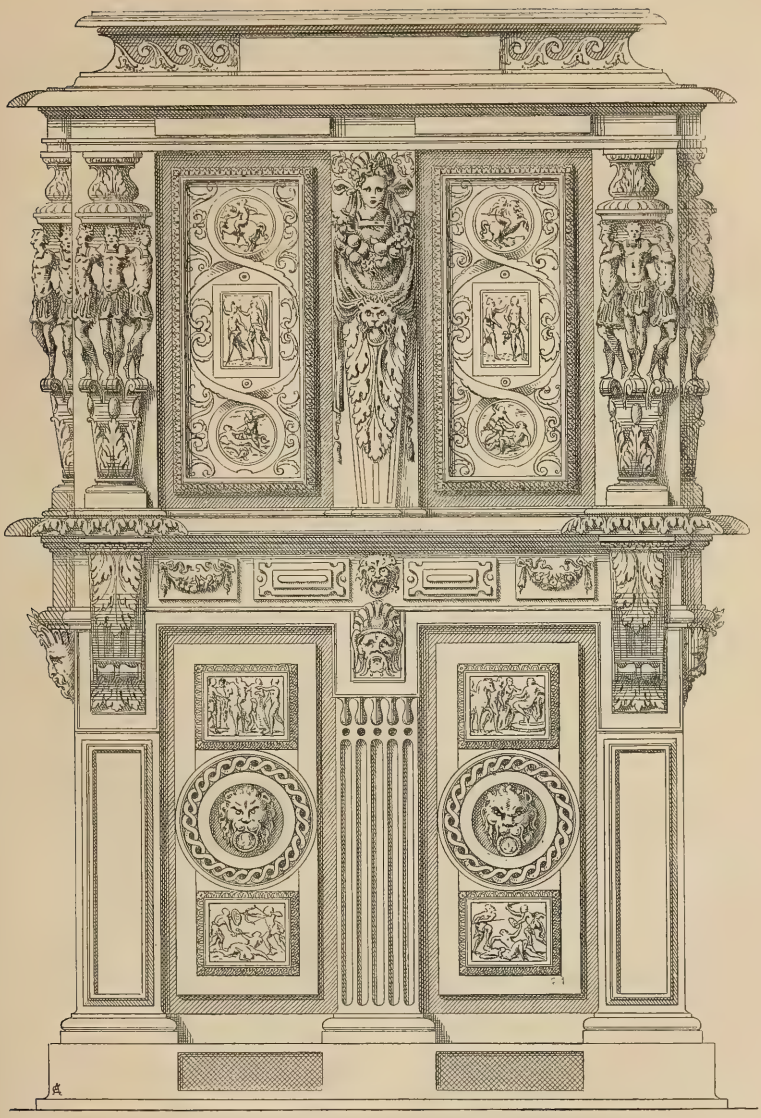
gnettes de keepsakes, veloutées, fines, caressantes, circonscrites par des gris qui amènent doucement l'œil au blanc de la marge, MM. Meason, Andrew Reid, George Lesse, William Palmer, Horace Hannall. Mais, en somme, les personnages manquent de style, et je doute que l'on rencontre en Angleterre un graveur sur bois qui, aussi sûrement que M. Carbonneau, soit capable de conserver aux dessins de F. Gaillard, dans la *Vie de Thorwaldsen*, la recherche et la précision, l'extrême finesse du rendu et la largeur de l'intention.

C'est donc contre les graveurs sur bois qui, en établissant des ateliers, ont cependant vainement tenté de réaliser les dernières conditions du bon marché que se porte l'effort des éditeurs. La lithographie ne les préoccupe point quoique officiellement elle existe, et si bien, qu'elle est représentée dans les jurys, qu'elle est décorée de temps à autre, et médaillée presque tous les ans. Cependant les plus illustres chefs l'abandonnent : Mouilleron, oui, Mouilleron lui-même, et Célestin Nanteuil, ont quitté le crayon pour la pointe, la pierre grenée pour le cuivre couvert de vernis, et se sont enrôlés dans le bataillon sacré des graveurs des *Saints Évangiles*. Et cela au moment où l'art de l'imprimeur lithographe est arrivé au sommet... J'en atteste les vitrines de Bry, de Lemercier, de Bertauts ! Les courageux, si vous ne voulez pas dire les attardés, sont M. Jules Laurens, un artiste des plus intéressants pour la conscience qu'il apporte en toute chose, lithographie, eau-forte, dessin ou peinture ; M. Émile Vernier, qui a reproduit avec un touchant entêtement les meilleurs morceaux de l'œuvre de M. Courbet, et M. Bargue, qui entreprend pour les Goupil un cours de dessin dont tous les modèles sont choisis dans les cartons des maîtres anciens ou contemporains : Masaccio et M. Gérôme, André del Sarte et M. Henner, Holbein et M. P. Dubois. C'est l'éclectisme appliqué à l'enseignement. Les feuilles déjà publiées par M. Bargue, dessinées à la plume ou au crayon, rendront, j'en suis convaincu, de grands services aux écoles qui ne possèdent que de misérables modèles. Mais elles sont loin d'offrir la perfection raisonnée des *fac-simile* des *Œuvres des maîtres*, gravées par M. Alphonse Leroy, pour la Chalcographie du Louvre, et qui n'ont point suffi, jusqu'à ce jour, à ce courageux et modeste artiste pour lui conquérir des honneurs en proportion avec ses travaux.

La lithographie a été, à vrai dire, un art essentiellement français tant qu'elle a servi aux artistes à exprimer directement leurs idées. Charles Blanc, dans sa *Grammaire des Arts du dessin*, a brillamment esquissé son histoire trop tôt finie et marqué le rôle que lui ont fait jouer Bonington,

Charlet, Raffet, Delacroix, Gigoux, de Lemud. Quand elle est devenue un art de seconde main, c'est-à-dire qu'elle n'a plus servi qu'à reproduire les œuvres des autres, ses défauts sont devenus sensibles; et c'est en vain que les Anglais et que, chez nous, Le Roux pour l'œuvre de Decamps, Mouilleron pour l'œuvre de Delacroix, aidés par un imprimeur aussi expert que M. Bertauts, ont déployé des ressources et un talent surprenants. La lithographie offre des gris délicats, mais peu variés, des noirs veloutés, mais sans profondeur et sans surprises. Elle a le défaut irrémédiable d'être une couche de noir sur une surface plane et de ne point être aidée par les accidents purement physiques des différences, si inappréciables qu'elles puissent être en apparence, déterminées par le plus ou moins d'encre logée dans l'intérieur de la taille. Les blancs ne peuvent non plus avoir le mordant des blancs d'un bois dont les angles ont été sculptés nettement par un burin.

Là est aussi le vice fondamental des « procédés », qu'ils soient des clichés typographiques ou des planches de métal. Presque tous consistent en un report déposé, soit à l'aide de la photographie, soit à l'aide d'agents particuliers, sur une planche de métal que l'on fait mordre ensuite, et qui donne le dessin, soit en creux, comme dans une planche, soit en relief comme dans un bois. Or, regardez soigneusement à la loupe une gravure au burin et une eau-forte : vous remarquerez dans la première un sillon net, sinon coupant, un sillon c'est le vrai mot, comme celui que laisse derrière lui, dans une terre humide et prenante, le soc de la charrue; dans la seconde, après les traces les plus fines que la pointe ait dénudées sur le vernis, l'acide est venu creuser sa morsure, agissant non pas seulement dans le sens de la profondeur, mais atteignant dans une proportion sensible les molécules qui forment les revers du fossé. C'est ce que les peintres veulent exprimer en disant que l'eau-forte est plus grasse. En vain un maître dans l'art de la conduite du burin, un artiste inimitable dans son genre, comme M. Calamatta, arrivera-t-il, par le croisement des tailles, par l'imprévu et la souplesse des travaux, par l'habileté et la patience intelligente avec laquelle il « rentre ses tailles », à une suavité dans le modelé et une richesse dans le ton, dont sa *Joconde* est le plus éclatant exemple. Si vous comparez ce beau burin à tel morceau de l'œuvre de Rembrandt, vous sentirez de suite la vérité de ce que je tente à grand'peine de traduire par des mots. Eh bien, il en est de même pour un « procédé », et l'œil ne s'y trompe point. Dans les planches, la morsure manque de franchise; dans les clichés, les noirs et les blancs manquent d'intensité, au moins par opposition.



FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE DE DUCERCEAU, PAR LE PROCÉDÉ COMTE.

Extrait de *l'Art pour Tous.*

Je n'entrerai pas dans le détail technique de ces procédés. « Le devoir du nouvelliste est de dire : il y a un tel livre qui court et qui est imprimé chez Cramoisy en tel caractère; il est bien relié et en beau papier; il se vend tant : il doit savoir jusqu'à l'enseigne du libraire qui le débite. Sa folie est d'en vouloir faire la critique [1]. » Donc, nouvelliste prudent, je me bornerai à rappeler que tous les journaux illustrés ont tenté des essais plus ou moins heureux : l'*Illustration* a publié tout un album de soi-disant eaux-fortes de M. Karl Bodmer, par le procédé Comte; cela ressemble, en beaucoup de parties, à des poignées de foin éparpillées, sauf dans le pelage des animaux. Sur des plans plus simples, ce procédé donne de bien meilleurs résultats, à preuve l'*Art pour Tous* de la maison Morel.—La *Vie parisienne* se sert uniquement du procédé Gillot; il est maigre et pousse les artistes qui l'emploient, mais qui ont cet avantage de tracer eux-mêmes leur dessin sur la pierre comme pour une lithographie, à trop supprimer les valeurs : ils ne peuvent jouer qu'avec des taches noires et des traits minces comme des fils. Cependant M. Gillot peut transformer une planche gravée en un cliché en relief, et c'est en certains cas un grand avantage : la *Miss Graham,* de Flameng, publiée dans les prospectus de la *Gazette,* en était un exemple. — M. Dulos n'a pas été heureux chez nous; les impressions que nous ont fournies ses clichés, celui entre autres de la *Balançoire,* d'après H. Flandrin, étaient lourdes, opaques.—Le clichés héliographiques de M. Amand Durand, dont nous allons reparler à l'instant, sont excellents lorsqu'ils fac-similent des bois anciens, des dessins à la plume bien accusés, bien francs; c'est ainsi que M. J. B. Delestre a pu faire revivre les admirables croquis de Gros, son maître vénéré [2]. — M. Pilinski, qui est un des premiers en date, n'a point été dépassé : il a intercalé, entre autres, dans des manuscrits et dans des livres anciens dépareillés, d'une rareté insigne et que, sans ces restitutions, on aurait comme jadis jetés au vieux papier, des pages entières qu'on n'arrive à distinguer des voisines qu'à l'aide d'une attention soutenue; les livres qu'il a, on ne pourrait dire réimprimés, mais fait revivre pour les frères Tross, entre autres le *Viator* annoté par Montaiglon, resteront comme les chefs-d'œuvre du genre. La *Gazette* lui doit entre autres des cadres de pages et des lettres ornées d'une perfection absolue. Aux Archives de l'Empire, on met les reproductions Pilinski à la disposition du public et l'on sauve ainsi les titres originaux. — Les *fac-simile* de M. Alfred Robaut (de Douai),

1. La Bruyère, *des Ouvrages de l'esprit.*

2. *Gros, sa Vie et son Œuvre,* par J. B. Delestre. 2e édit., revue et augmentée, avec 55 *fac-simile* de dessins de maîtres. Paris, Ve Renouard, 1857. 1 vol. gr. in-8.

d'après Eugène Delacroix et Meissonier, qui arrivent à surprendre les possesseurs mêmes des originaux et qui rendent les dernières délicatesses du crayon ou les plus fugitifs repentirs de la plume, sont, pensons-nous, de simples reports lithographiques, et ne sont cités par nous que pour bien établir encore combien dans notre estime l'artiste, — et M. Robaut l'est au dernier point, — sait donner à ce qu'il touche la vie supérieure.

Notre époque est féconde en merveilles. La science ne se lasse point de chercher et de trouver et de chercher encore. Hier, c'était l'aciérage qui, par l'impalpable pellicule d'acier que la pile dépose sur le cuivre, en rend momentanément la surface aussi résistante que l'acier même et centuple ainsi le nombre des bonnes épreuves d'une planche [1]. Aujourd'hui, c'est le secret pour clicher une planche de cuivre ou d'acier, ou encore de la répéter avec ses traits les plus délicats, et alors de réaliser en quelque sorte l'éternité : c'est à Berlin que s'opère ce miracle, et c'est à l'aide de cuivres ainsi faits qu'ont été tirées sur chine les précieuses eaux-fortes de Foulquier qui ornent les têtes de chapitres des *Caractères* de La Bruyère, récemment édités à Tours par les Mame. Demain enfin, le soleil qui s'est déjà improvisé paysagiste, portraitiste, dessinateur de machines, de monuments, d'histoire naturelle, etc., etc., le soleil se fera peut-être breveter graveur en taille-douce. Quelques-uns des résultats déjà obtenus montrent que les projets ne sont pas sans quelque hardiesse. Mais avant d'entrer définitivement dans ce domaine, terminons-en avec les procédés qui fournissent des planches gravées en creux. Le procédé Durand nous a donné, entre autres exemples que nous pouvons offrir à nos lecteurs, l'an dernier, la *Fantaisie* de Puvis de Chavanne, et cette année la *Synagogue*, de Brandon : on voit qu'on ne peut guère aller plus loin comme illusion, et qu'un artiste fort exercé dans le dessin à la plume se verra reproduit sur cuivre à n'y pas croire. Mais il s'en faut de beaucoup que le résultat soit toujours aussi parfait. On n'obtient même la plupart du temps qu'une précieuse mise en place, et la retouche doit relever le tout. Ainsi a-t-on fait pour le *Portrait de Pirkeimer*, d'après Albert Dürer. Ainsi fait M. Édouard Lièvre pour son beau livre des *Collections célèbres d'œuvres d'art :* il arrête un grand dessin à la plume, très-exact, très-soigné, très-pur, il le confie à M. A. Durand et il grave à nouveau de fond en comble, et dans son sentiment, les planches en quelque sorte ébauchées qui lui sont rendues. — Les planches de M. Baudran sont

1. Pour des yeux extrêmement exercés, et surtout à propos des épreuves d'essai, il y a cependant une légère différence de ton dans les épreuves post-aciérées ou pré-aciérées. Les secondes sont un peu plus sourdes.

plus grasses; il peut exprimer les tons du lavis ou les doux écrasements du crayon noir; elles n'ont pas l'aigreur des précédentes et tendent plus vers la lithographie : la *Ronde d'enfants*, d'après Campagnola, donnée par la *Gazette*, est un chef-d'œuvre digne de l'original, et c'était aussi un chef-d'œuvre d'effet et de variété de tons que le *Judas rendant aux Pharisiens le prix du sang*, d'après Rembrandt, avant que le tirage ne l'eût endommagé.

On a essayé de reporter directement les épreuves sur le bois; mais cela ne réussit pas constamment. Parfois le bois s'amollit et devient, sous le burin, flasque comme du liége. Le plus ordinairement le burin rencontre, avant de toucher le bois, la préparation, c'est-à-dire une couche blanchâtre qui s'effrite, et dont le ton clair trompe. Pourtant M. Boëtzel a gravé avec de bons résultats, sur des bois préparés ainsi par M. Jacquin, la *Vache* de Paul Potter, une eau-forte d'Ostade et la *Faiseuse de koucks*, de Rembrandt.

La solution sérieuse ou plutôt scientifique et abstraite du problème, c'est dans les salles de la Photographie qu'il faut la chercher. L'y trouverons-nous ? Peut-être, mais non pas assez décisive ou assez séduisante pour que la *Gazette* l'accueille sans réserve.

Nous ne nous arrêterons pas longtemps devant le *Château de Chenonceau* qui a valu la grande médaille à M. Garnier. J'entends de tous côtés les spécialistes contester avec tant de virulence et de persistance les travaux de presque tous les jurys que je n'ose me fier à leurs verdicts. En tous cas, M. Garnier n'a initié personne à ses recherches, à ses tentatives. L'unique épreuve qu'il expose peut être, — je suis loin d'insister, mais j'émets la supposition, — peut être le fruit d'un heureux hasard. En tout cas, sa gravure est bien inférieure à l'épreuve photographique qui est le point de départ : les noirs sont uniformes, les verdures sont mal modelées, les reflets de la lumière sur les bâtiments sont opaques. En somme, et sans rien préjuger dans une question que nous ne pouvons qu'effleurer, le résultat n'est pas concluant à nos yeux. — Au contraire, M. Tessié de Motay montre, à l'appui de ses théories, des tirages tout entiers et d'une surprenante régularité. Les clichés qu'il obtient, formés d'un mélange de corps gélatineux organiques, sensibilisés par une méthode aussi simple que certaine, peuvent tirer 75 épreuves sans se déformer. Le résultat est quelque chose d'intermédiaire entre la lithographie et les transparentes aquatintes des Anglais. Les paysages sont d'une intensité de détails aveuglante. Les portraits de femmes, de jeunes filles, d'enfants, aux carnations veloutées, aux chevelures soyeuses, à l'épiderme transparent et moite, sortent de dessous la presse avec une douceur et une harmonie prodi-

FRANÇOIS Ier ET CHARLES-QUINT A SAINT-DENIS.

Fac-simile d'un dessin de Gros, par le procédé Durand.

Extrait du livre de M. Delestre : *Gros, sa Vie et son Œuvre.*

gieuses. J'ai noté encore dans les cartons de MM. Maréchal fils et Tessié de Motay de remarquables essais d'après le buste ou le masque de la Vénus de Milo. Ces épreuves coûteront extrêmement bon marché lorsque l'industrie se sera emparée de cette découverte; on comprend quelle puissance de vulgarisation elle entraîne et quel enseignement elle provoque! — Nous n'aurons garde d'oublier ici Charles Nègre, chercheur patient et convaincu, un de ceux qui, les premiers, ont allumé le phare. Malheureusement M. Charles Nègre s'est borné à son procédé héliotypique qui paraît exiger des retouches importantes et dont les résultats, à en juger par le *Voyage en Palestine*, du duc de Luynes, sont plutôt intéressants pour la science qu'agréables à l'œil. — Rappelons aussi les anciennes tentatives de lithophotographie, c'est-à-dire de photographie préparée sur pierre, de MM. Barreswil et Davanne, qui offraient, au moment où elles furent faites, un vif intérêt, et établissons bien que toutes les tentatives actuelles procèdent plus ou moins directement des principes posés par M. Poitevin : c'est à lui que la *Société française de photographie* a décerné le prix de 8,000 fr. offrert par M. le duc de Luynes. La photographie n'a de chances sérieuses d'existence que lorsque l'image est fixée, comme dans l'imprimerie, à l'aide d'encres grasses.

Les émaux de M. Lafon de Camarsac restent toujours sans rivaux. En somme, sauf le défaut de la multiplicité relative des épreuves, n'est-ce pas là la solution réelle d'une des faces du problème?

M. Niepce de Saint-Victor est arrivé à fixer quelques tons, mais ces tons sont brouillés, incertains et essentiellement fugitifs.

Nous n'avons plus à insister. La photographie a franchi un obstacle jugé insurmontable. Des horizons tout nouveaux s'étendent devant elle.

Quant aux photographes praticiens, ils sont, à Paris, en France, dans le monde entier, d'une habileté merveilleuse. Les *paysages* de M. Alphonse Davanne, de M. Eugène Cavelier, de M. Ildefonse Rousset, pour ne citer au hasard que trois noms, sont choisis comme les meilleurs sites de Daubigny, et veloutés et mordants et pleins de surprises. Les portraits parlent. Les animalcules microscopiques apparaissent monstrueux comme des pieuvres et offrent au naturaliste la mappemonde de leur frêle individu. La lune a laissé prendre à un astronome américain la photographie des volcans et des mers qui bossellent ou arrosent sa face pâle. C'est un échange universel de bons procédés. Le tableau dès aujourd'hui y gagne une traduction rapide, sinon tout à fait juste. M. Fierlands, à Bruxelles, M. Bingham, à Paris, multiplient l'œuvre de Leys ou de Meissonier avec une science qui touche à la perfection absolue : si ce n'est point le ton du tableau, ni toujours son effet, au moins est-ce l'expression exacte,

frappante, du système de dessin particulier à chaque maître. Quant à l'influence de la photographie sur l'esprit humain, il n'est pas contestable qu'elle est immense.

La photographie concourt donc par l'éducation des yeux à cette révision des archives du vrai qu'entreprend l'Humanité. Son action sur l'éducation des artistes avait frappé bien vivement Eugène Delacroix, et voici ce que ce génie si compréhensif et si indépendant écrivait, le 7 mai 1854, à Constant Dutilleux : « ... Combien je regrette qu'une si admirable invention arrive si tard, je dis pour ce qui me regarde. La possibilité d'étudier d'après de semblables résultats eût eu sur moi une influence dont je me fais une idée, seulement par l'utilité dont ils me sont encore, même avec le peu de temps que je puis consacrer à des études approfondies. C'est la démonstration palpable du vrai dessin de la nature, dont nous n'avons jamais autrement que des idées bien imparfaites. »

Mais, quoi qu'il advienne, la photographie ne nous donnera jamais la *Pièce aux cent florins*, ni le *Passage du gué*, ni le *Testament d'Eudamidas!*

PHILIPPE BURTY.

CATALOGUE

DE

L'ŒUVRE DE GÉRICAULT

A classification du catalogue des peintures, des sculptures et des dessins de Géricault, dont je présente aujourd'hui la première partie au public, m'a beaucoup embarrassé. Dans un travail de ce genre, lorsqu'on peut le suivre absolument, l'ordre chronologique est sans contredit le meilleur. Il est simple, naturel et fournit les indications les plus précieuses sur les évolutions du génie de l'artiste. Je n'ai pas hésité à l'adopter pour les œuvres dont on connaît la date précise. Mais il restait à disposer cette foule d'esquisses, d'études, de dessins sur lesquels nous ne possédons point de documents certains, et qui, vu la brièveté de la vie de Géricault et la rapidité (on pourrait dire l'instantanéité) de son développement, ne présentent pas de ces caractères tranchés qui permettent de les rapporter à une époque déterminée de sa vie. Après bien des hésitations, des tâtonnements, des essais, je me suis décidé à grouper ces ouvrages auprès de ceux de même nature dont la date nous est connue; cette méthode aura au moins l'avantage de mettre de la clarté dans mon travail et de faciliter les recherches. C'est ainsi que j'ai réuni une grande partie des études d'atelier, des académies proprement dites, ainsi que les chevaux isolés qui pour la plupart sont antérieurs aux deux cavaliers du Louvre; puis, après ces deux ouvrages, les animaux divers, quoique je sache bien que quelques-

uns d'entre eux ont été faits d'après nature au *Zoological Gardens* de Londres; enfin, après les courses de chevaux montés que Géricault peignit en Angleterre, les sujets de chevaux qui ont le caractère de tableaux. Cette méthode n'est pas rigoureuse, je le sais : c'est un compromis ; elle a les défauts de tous les compromis, et si je l'ai adoptée, ce n'est pas que je la trouve parfaite, mais parce que je n'ai pas su en imaginer une meilleure. On trouvera d'ailleurs dans ce catalogue des erreurs et des lacunes, et, bien loin de les dissimuler, je les signale hautement pour qu'on me donne les moyens de corriger les unes, de combler les autres. En commençant cette partie de mon travail, je n'avais d'autre intention que de m'instruire moi-même et de me mettre en état, par une étude détaillée et approfondie, de juger le grand artiste et d'écrire sa vie, de sorte que dans bien des cas j'avais négligé de prendre des notes suffisantes sur des ouvrages qu'il ne m'a pas été possible de revoir, et qui, dans cette *première édition*, se trouvent imparfaitement ou incomplétement décrits. Je sollicite de toutes les personnes qui ont à cœur la gloire de notre illustre peintre, des renseignements qui me permettront de faire disparaître ces imperfections.

PEINTURES.

(1810 à 1812)

1. Portrait de Géricault peint par lui-même. Il est représenté encore imberbe, âgé de dix-huit ou dix-neuf ans.

Cette intéressante peinture, sur papier verni, appartient par indivis à MM. Henri et Félix Moulin, à Mortain.

H., 20. — L., 14 cent.

2. Portrait de M. Félix Bonnesœur, avocat. Ce portrait de famille a été exécuté vers la même époque que le précédent. — A M. Félix Moulin, à Mortain.

H., 53. — L., 44 cent.

3. Enseigne d'un maréchal ferrant. Cet ouvrage, que Géricault peignit à Rouen dans sa première jeunesse, pendant un des séjours qu'il fit dans sa ville natale, m'est inconnu.

H., — L.,

4. Le Départ d'Ulysse. Ulysse, accompagné de Pénélope et de Télémaque, suivis de plusieurs femmes, est sur le point de s'embarquer : il pose le pied sur le bord du bateau, où l'attendent ses compagnons ; l'un deux lui tend la main pour l'aider à monter. Composition importante de dix-huit figures.

Géricault a peint cette curieuse esquisse lorsqu'il était encore dans l'atelier de Guérin. — A M. Camille Marcille.

H., 49. — L., 68 cent.

5. Samson et Dalila. Au milieu du tableau, Samson, à demi renversé, le genou gauche à terre, la jambe droite tendue, résiste aux Philistins qui s'efforcent de le garrotter. Dalila est à droite, vue de profil et assise sur le bord de son lit, où elle appuie la main gauche. Elle élève la main droite et paraît crier. Cette peinture très-énergique, d'une exécution riche et souple, rappelle par la composition l'école de David. — A M. Danlos.

M. His de la Salle possède deux dessins pour ce projet sur le recto et le verso d'une même feuille.

H., 31. — L., 39 cent.

6. Académie d'homme nu d'après le modèle Cadamour. De grandeur naturelle et jusqu'à la cuisse ; la hanche recouverte d'une draperie rouge. Il est vu par le dos, retournant la tête vers le spectateur, le bras droit baissé, le gauche porté horizontalement en avant et replié. — A gauche, dans le bas, une figure nue couchée sur le dos, sur la table à modèle, très-largement ébauchée. Fond de ciel nuageux. — A M. Leconte.

H., 78. — L., 62 1/2.

7. Académie d'homme nu. Il est debout, la jambe gauche en avant, les deux mains croisées sur la tête, qu'il tourne à gauche. Il porte un glaive de forme antique attaché par un ruban rouge et il est chaussé de cothurnes. Étude d'atelier d'une grande énergie. Fond de montagnes, ciel très-sombre à peine éclairé à l'horizon à droite. — A M. de Triqueti.

H., 75. — L., 60 cent.

8. Académie d'homme couché. Il a le bras étendu vers la droite. Cette étude doit avoir été faite à l'atelier de Guérin. — A M. Binder.

H., 50. — L., 67 cent.

9. Deux académies d'homme sur la même toile. Vente Charlet. — A M. Camille Marcille.

H., 81. — L., 45 cent.

10. Académie de jeune homme jouant de la flute. — A M. Camille Marcille.

H., 60. — L., 49 cent.

11. Étude d'homme nu. — Vente Delacroix (n° 226 du cat., 200 fr.).

H., 28. — L., 21 cent.

12. Buste de jeune homme. Il est tourné à droite et vu de trois quarts. Ses cheveux sont ébouriffés, ses moustaches naissantes. Le col nu est entouré d'un vêtement bordé de fourrure. Signé dans le fond à droite : « Géricault ». Cette étude doit avoir été faite à l'atelier de Guérin, dont elle rappelle la manière. — A M. His de la Salle.

H., 44. — L., 36 cent.

13. Grand paysage en hauteur. Dans le genre du Guaspre. Au second plan des pêcheurs mettent à l'eau une barque.

Vente Ary Scheffer, mars 1859, 1,150 fr. — A M. Dornan. — Le pendant de ce tableau, qui m'est inconnu, se trouvait encore dans l'atelier de Géricault, au faubourg du Roule, pendant l'exécution de *la Méduse*.

H., 2 m. 54. — L., 2 m. 20 cent.

14. Marine. Au premier plan à gauche, une barque échouée, et près d'elle deux personnages en costume grec moderne; à droite, de hautes falaises. Ciel couvert, mer orageuse obscurcie dans la partie moyenne du tableau par l'ombre d'un nuage. Cette belle pochade a malheureusement souffert. — Elle a appartenu à M. Paul Flandrin, puis à M. Moureaux, qui l'a vendue récemment à M. Alfred Stevens pour le prix de 700 fr.

H., 45. — L., 55 cent.

15. Portrait d'un jeune garçon assis dans la campagne. — Vente Delacroix, février 1864 (n° 225 du cat., 370 fr.).

H., 45. — L., 38 cent.

16. Tête d'homme. — Vente X. Hôtel Drouot, 11 février 1867.

H., — L.,

17. Turc monté sur un cheval alezan brulé qui galope a droite. Il est vêtu d'un costume bleu, coiffé du turban et se baisse à droite pour ramasser sa lance avec son sabre. Dans le fond à droite, deux cavaliers tracés à la plume. Cette intéressante esquisse a été faite d'après une composition de Carle Vernet qui a été lithographiée. — A M. de Triqueti.

H., 36. — L., 45 cent.

18. Épisode de la guerre d'Égypte. Au fond, un incendie; au premier plan, un cheval blanc qu'un Mameluck s'efforce d'emmener; à gauche en arrière, un autre cheval, et dans le coin du même côté des armes suspendues. — A M. Valferdin.

H., 16. — L., 25 cent.

19. Un croisé, la lance a l'épaule, sur un cheval gris-isabelle. Il est tourné à droite et fait cabrer sa monture au-dessus des cadavres d'un Maure et d'un cheval. Au second plan, à droite, un cheval sans cavalier s'enfuit en retournant la tête. Fond de montagnes. Pochade énergique, mais peu avancée, et d'une exécution un peu lourde. — A Mlle Herpin.

H., 44. — L., 52 cent.

20. Cheval blanc debout dans une écurie. Il est de profil et tourné à gauche. Au second plan à gauche, un autre cheval avec une couverture, vu en trois quarts par la croupe. On aperçoit, au-dessus de la croupe du cheval blanc, la tête d'un troisième cheval. D'après une inscription placée sur la traverse du châssis, cette étude aurait été peinte à Versailles en 1810, et elle représenterait trois étalons célèbres. Le premier se nommait *Tamerlan;* le second, à gauche, *Néron.* — A M. Berville.

H., 46. — L., 54 cent.

21. Trompette de lanciers polonais sur un cheval blanc. Le cheval tourné à gauche se cabre. Dans le fond, à droite, on aperçoit quelques lanciers. Cette peinture un peu sèche est probablement de la jeunesse de Géricault. — Vente Collot (n° 39 du catalogue). — A M. James-Nathaniel de Rothschild.

H., 40. — L., 32 cent.

22. Cheval turc dans une écurie. Il est bai brun, vu de trois quarts par la croupe, la tête tournée à gauche et porte une selle orientale richement ornée. Devant lui, la mangeoire. Ce tableau est peint sur papier tendu sur toile. — Vente Mosselman, 1849, 750 francs. — Musée du Louvre (n° 247 du catalogue).

H., 35. — L., 25 cent.

23. Cheval espagnol dans une écurie. Il est bai blanc, vu de profil et tourné vers la droite. On aperçoit dans une stalle au fond de l'écurie un autre cheval de même robe tourné à gauche et avec une couverture. — Vente Mosselman, 520 francs. — Musée du Louvre (n° 248 du catalogue).

H., 50. — L., 60 cent.

24. Cheval alezan doré. Il est tourné à droite et attaché par sa longe dans une écurie. Un coq et trois poules picorent autour de lui. Superbe pochade signée à gauche, en rouge : *G.* — A M. His de la Salle.

H., 28. — L., 36 cent.

25. Cheval noir sortant de l'écurie. — Vente du roi Louis-Philippe (n° 48 du catalogue, 1,000 francs). — C'est sans doute cet ouvrage qui a été lithographié par Volmar, sous le titre l'*Étalon,* dans le tome II de la *Galerie du Palais-Royal.* Le cheval est vu de profil, tourné à droite, avec une couverture rayée; le palefrenier, en manches de chemise, le tient par la longe. A gauche, on aperçoit deux autres chevaux dans leurs boxes.

H., — L.,

26. Cheval arabe. Il est gris pommelé et tourné à gauche, avec une selle rouge placée sur une housse jaune. Derrière lui, un Arabe est appuyé à la selle. Un autre Arabe accroupi au-dessous de la tête du cheval. Esquisse peu avancée. — A M. Schickler.

H., 35 1/2. — L., 44 cent.

27. Étude de chevaux. Cheval blanc, à peine pommelé, avec une couverture rouge, allant à gauche, monté par un homme en bottes à l'écuyère et culotte bleue. A gauche, un autre cheval de même robe et également monté, vu par la croupe. Pochade peu avancée. — Vente van Cuyck, février 1866, 1,530 francs.

H., 29. — L., 35 cent.

28. Cheval gris au ratelier. Il est vu de profil, tourné à droite et attaché par deux longes. — A M. Hauguet.

H., 25. — L., 33 cent.

29. Cheval gris blanc. Il est vu de profil, la tête tournée à gauche. Il est peint très-vigoureusement, en pleine lumière, et se détache sur un fond de mur brun noir qu'on distingue bien dans la partie gauche de la toile, mais qui, sur la droite, disparaît dans l'obscurité. — Acheté 600 francs par M. Reiset, et vendu le même prix au musée de Rouen.

H., 59. — L., 72 cent.

30. Tête de cheval blanc. Cette peinture a été faite par Géricault avant son voyage d'Italie.

Le châssis porte en effet un numéro à l'encre. Géricault, avant son départ, avait catalogué et marqué toutes ses études, qu'il laissait entre les mains de son père. La plupart des peintures de cette époque qui n'ont pas été rentoilées portent des marques semblables. — A M. Jullienne de Turmenine.

H., 55. — L., 46 cent.

31. Cheval bai brun avec les pieds blancs, debout dans une écurie. Il est tourné à gauche; la tête et les pieds sont très-achevés, le corps est moins avancé. A gauche, on voit la croupe d'un cheval blanc. Cette peinture a été donnée par Géricault à M. Léon Cogniet.

H., 37. — L., 45 cent.

32. Cheval brun a l'écurie. Il est de profil, la tête tournée à gauche. Au fond, on voit un râtelier.

Cette petite étude a appartenu à M. Revil, puis à M. d'Houdetot. — A M. Dutuit, à Rouen.

H., 25. — L., 34 cent.

33. Cheval a l'écurie. Il est bai brun, vu de profil et tourné à droite. Il est attaché à sa mangeoire par une longe. Jolie étude, d'une exécution fine et souple. — A M. Étienne Arago.

H., 23. — L., 32 cent.

34. Cheval a l'écurie. Avec la croupe d'un second cheval. Peinture très-fine et harmonieuse. — A M. Marquiset.

H., — .,

35. Deux chevaux a l'écurie. — Vente Ary Scheffer, mars, 1859 (n° 23 du catalogue, 500 francs).

H., 29. — L., 20 cent.

36. Étude de chevaux. —Vente Ary Scheffer (n° 26 du catalogue, 390 francs).

H., 30. — L., 20 cent.

(1812 à 1816)

37. Officier de chasseurs a cheval (guides) de la garde impériale, chargeant. Le cavalier, le sabre à la main, se retourne sur son cheval gris pommelé, vu de trois quarts par la croupe, qui va à droite et se cabre. A gauche sont d'autres cavaliers, et tout au premier plan un canon renversé. Dans le fond à droite, un combat; des chasseurs chargeant; une pièce d'artillerie attelée. — Musée du Louvre (n° 243 du catalogue). — Ce tableau a été lithographié par Adam dans le tome I de la *Galerie du Palais-Royal.*

Ce bel ouvrage, peint en trois semaines ou un mois dans une arrière-boutique du boulevard Montmartre, là où se trouve maintenant le passage Jouffroy, fut exposé au Salon de 1812, sous le titre de *Portrait équestre*, et valut une médaille d'or à son auteur. Il représente M. Dieudonné, lieutenant aux guides. Géricault avait fait une vingtaine d'esquisses pour ce tableau qui différaient beaucoup entre elles. La plupart, les premières surtout, étaient, dit-on, d'une grande faiblesse. *Le Chasseur,* exposé une seconde fois au Salon de 1814, en même temps que *le Cuirassier,* fut acheté comme ce dernier tableau par le duc d'Orléans. En 1848, ces deux ouvrages avaient été prêtés par Louis-Philippe à la Société des artistes pour son exposition du bazar Bonne-Nouvelle. Ils échappèrent ainsi à la destruction qui n'épargna qu'un petit nombre des tableaux de la galerie du Palais-Royal. A la vente de Louis-Philippe (avril 1851), ils furent achetés l'un et l'autre par l'administration du Musée pour la somme de 23,400 francs.

H., 2 m. 92. — L., 1 m. 94 cent.

38. Esquisse de l'Officier de chasseurs a cheval, chargeant. Cette superbe esquisse présente quelques variantes notables. Le cheval va à gauche tandis que dans le tableau il va à droite, et le cavalier se retourne beaucoup moins complétement que dans l'ouvrage terminé. A gauche, au-dessous du train de devant du cheval, on voit une pièce de canon renversée. — A M. His de la Salle. — Lithographié par Eug. Le Roux.

H., 51. — L., 38 cent.

39. Esquisse de l'Officier de chasseurs a cheval, chargeant. Ébauche largement exécutée, moins avancée que la magnifique esquisse de M. de la Salle, qui lui est sans doute postérieure. Comme dans cette dernière, le cheval va à gauche. La composition est d'ailleurs presque identique. La tête du cheval est très-belle. — A M. de Varennes.

H., 51 1/2. — L., 40 cent.

40. Esquisse de l'Officier de chasseurs a cheval, chargeant. Ébauche peu avancée, et très-probablement l'un des premiers projets de Géricault pour le tableau du Louvre. Le haut de la composition seul est peint, le bas, notamment les jambes du cheval, est tracé au pinceau. Le cavalier a le même mouvement que dans le tableau, mais il porte un drapeau sur lequel il se détache. Cette peinture est exécutée sur le revers d'une copie de la *Descente de croix* de Jouvenet. — A M. Feuillet de Conches.

H., 50. — L., 42 cent.

41. Esquisse de l'officier de chasseurs a cheval, chargeant. Elle est presque identique au tableau du Louvre. On voit à gauche un drapeau d'infanterie. — A M. Hauguet.

H., 34. — L., 41 cent.

42. Esquisse de l'officier de chasseurs a cheval, chargeant. Petite esquisse très-vivement et très-librement exécutée. Le cheval marche à gauche. C'est peut-être celle qui a appartenu à M. Villot. — A M. Gigoux.

H., 16. — L., 12 cent.

43. Esquisse de l'officier de Chasseurs a cheval, chargeant. — Vente X, hôtel Drouot, 11 février 1867. (Mal à propos nommé *Hussard chargeant* dans le catalogue.)

H., — L.,

44. Tête de M. Dieudonné, lieutenant des guides, peinte d'après nature pour le tableau du Louvre. — A M. Tripier.

H., 46. — L., 38 cent.

45. Cheval blanc couvert d'une peau de tigre, dressé sur ses jambes de derrière. Cette belle ébauche, qui a malheureusement beaucoup souffert, est peinte avec une grande énergie. C'est une étude pour le *Chasseur à cheval.* — Achetée par M. Cogniet à la vente de Géricault.

H., 45 1/2. — L., 55 cent.

46. Le train d'artillerie ou le Passage du ravin. Une pièce de canon attelée de quatre chevaux descend au galop le talus de droite d'un ravin qui coupe la toile en obliquant de gauche à droite. Deux des chevaux ont déjà passé le fond du ravin et gravissent le talus de gauche. Sur le premier plan, l'officier, coiffé du colback, le sabre recourbé à la main, enlève d'un geste puissant chevaux et cavaliers. On sent que l'obstacle est vaincu, que la pièce passera et parviendra, en faisant un détour, à aller se mettre en ligne auprès d'autres canons qu'on aperçoit dans le fond et dont on distingue les lueurs. A l'origine, il y avait deux petites parties de la toile qui n'étaient pas couvertes. La figure de l'un des cavaliers du train tournée vers l'officier était moitié blanche, moitié rouge. Une main imprudente n'a pas craint de boucher ces trous. On assure aussi que le ciel sombre a été peint ou repeint par Adam. Le terrain, inégal, est d'un vert triste. Géricault a fait cette magnifique ébauche en revenant d'assister à des manœuvres d'artillerie à Vincennes. Elle a appartenu à MM. Alfred de Dreux, Étienne Arago, Isabey, comte d'Espagnac. C'est M. Jules Lecesne, au château de Houlgate, près Lisieux, qui la possède aujourd'hui. Il en existe une belle copie par M. de Lansac, que M. Coweley vient de vendre au Musée du Havre, dont il est conservateur.

Les dimensions que je donne ne sont qu'approximatives.

H., 1 m. — L., 1 m. 60 cent.

47. Les Poitrails. Études de chevaux vus de face. Sept chevaux de différentes robes. Ce tableau a été exécuté à Versailles en 1813. — Vente Seymour, 14 fév. 1860, 4,000 fr., à M. Couteaux, à Bruxelles. — Appartient aujourd'hui à M. van Praet, de la même ville.

H.. 39. — L., 94 cent.

48. Les Croupes. Études de chevaux vus de croupe. Vingt-cinq chevaux de différentes robes. Tableau peint à Versailles en 1813, comme le précédent. — Vente Seymour, 10,500 fr., à M. Couteaux. — Vente Couteaux, mars 1865, 9,900 fr., à M. Hagemans.

H., 33. — L., 91 cent.

49. Cuirassier blessé quittant le feu. Il est à pied, se dirige à gauche et tourne la tête à droite en levant les yeux vers le ciel. Il descend péniblement un terrain en pente, tenant d'une main son sabre et de l'autre conduisant son cheval bai brun par la bride. Dans le fond à gauche on aperçoit, à travers la fumée, un combat qui se livre sur un pont.

On assure que cet admirable ouvrage fut exécuté en une quinzaine de jours. Il fut exposé en 1814 et acheté par le duc d'Orléans, avec le *Chasseur*, comme il a été dit plus haut, et vendu avec lui à l'administration des Beaux-Arts. — Vente Louis-Philippe. — Musée du Louvre (n° 244 du catalogue). — Lithographié par Volmar dans le tome I de la *Galerie du Palais-Royal*.

H., 2 m. 92. — L., 2 m. 27 cent.

50. Esquisse du Cuirassier blessé quittant le feu. Cette belle et intéressante esquisse, peinte très-rapidement et très-largement, a gardé toute sa fraîcheur. Elle est presque identique au tableau du Musée du Louvre. Cependant la tête du cavalier est plus de profil. — Vente de Géricault. — A M. James-Nathaniel de Rothschild.

H., 54. — L., 44 cent.

51. Carabinier a mi-corps. Il est en buste et vu de profil; la tête est découverte et tournée à gauche. Il est revêtu de la cuirasse en cuivre jaune sur l'uniforme blanc, et pose la main droite sur sa hanche. — Vente Stevens, 1851, 1,300 francs. — Musée du Louvre (n° 245 du catalogue).

H., 1 m. 1. — L., 82 cent.

52. Exercice a feu dans la plaine de Grenelle. J'ignore ce qu'est devenu ce tableau, exposé en 1814 sous le n° 434 du catalogue.

H., — L.,

53. Trompette de chasseurs a cheval de la garde impériale. Le cheval gris de fer pommelé est vu de profil et marche à gauche. Les jambes sont coupées par le cadre : celles de derrière au-dessous des jarrets; celles de devant : la gauche au genou, la droite plus près du corps. Le cavalier, sa trompette au dos, se retourne à demi vers le spectateur, de sorte que la tête, éclairée par la gauche, se présente de face. Fond obscur avec des teintes fauves qui rappellent le ciel du *Chasseur à cheval*. — A M. Binant.

H., 70. — L., 57 1/2 cent.

54. Cuirassier vu de dos. Le cheval bai brun est arrêté; il est vu de trois quarts par la croupe et tourné à droite; le cavalier, le sabre à la main, lève le bras. — Vente Delacroix (n° 223 du catalogue, 2,300 fr.). — A M. Haro.

H., 45. — L., 36 cent.

55. Lancier rouge de la garde impériale, debout près de son cheval. Vente Delacroix (n° 222 du catalogue, 3,210 francs). J'ignore ce qu'est devenu ce tableau.

H., 45. — L., 38 cent.

56. Charge de cuirassiers. Ce tableau, dont j'ai perdu toute trace, a appartenu à M. Richard Wallace. C'est celui qui a été lithographié par Volmar.

H. L.

57. Charrette chargée de soldats blessés. Un grenadier de la garde impériale porte un de ses camarades dans ses bras. Cette esquisse rappelle la lithographie *la Laitière et le Vétéran*. — A M. Sauvé.

H., 31. — L., 29 cent.

58. Cheval de Napoléon Ier. Il est blanc, de race arabe, d'une grande élégance de formes, sellé, bridé, prêt à partir. Ce tableau, qui valut à Géricault une médaille d'or de l'impératrice Marie-Louise, représenterait, d'après des traditions de famille, un cheval de Napoléon que Géricault aurait peint d'après nature vers 1815. — A Mlle Clouard, à Mortain.

H., 36. — L., 45 cent.

59. Officier supérieur de lanciers polonais. Le cheval, robuste, l'œil en feu, se cabre au bord d'une rivière; au-dessous de lui, dans la fumée, on aperçoit un groupe de cavaliers russes. Le fond est occupé par un beau paysage du Nord. On suppose que ce tableau représente Poniatowski se précipitant dans l'Elster. C'est un ouvrage très-terminé; la bride seule du cheval est restée inachevée.

Appartient par indivis à MM. Henri et Félix Moulin, à Mortain.

H., 45. — L., 36 cent.

60. Mameluck de la galerie d'Orléans. Il est vu à mi-corps; la tête de face se détache sur un ciel gris. La toile est collée sur une plaque de verre qui porte : *Mameluck peint par Géricault*, avec le monogramme qui distingue les tableaux appartenant à la galerie d'Orléans. — A M. Valferdin.

H., 31. — L., 22 cent.

61. Portrait de M. Bonnesœur de la Bourginière, ancien député, ancien président du tribunal de première instance de Mortain. Il est représenté en costume du premier Empire. Cette peinture doit avoir été exécutée vers 1815. — A M. Henri Moulin, à Mortain.

H., 38. — L., 30 cent.

62. Portrait en buste de M. Dedreux-Dorcy. Il a été exécuté avant le voyage de Géricault en Italie. — Vente de Morny.

H., 57. — L., 45 cent.

63. Scène de naufrage. Une femme est étendue au premier plan sur le sable.

Cette peinture, d'un très-bel aspect, a été faite comme une sorte d'imitation d'un tableau qu'Horace Vernet exécutait pour un amateur russe, dans l'atelier de Géricault, rue des Martyrs. Elle a appartenu à M. Constantin, marchand de tableaux, et a été lithographiée sous ce titre : *la Tempête, ébauche*, par Ch. Bouquet.

H., — L.,

64. Lions. Trois lions et trois lionnes accroupis ou couchés près de débris et d'ossements. L'un des lions, vu de profil et tourné à gauche, se soulève sur ses pattes de devant et rugit. — A. M. Schickler.

H., 47. — L., 58 cent. 1/2.

65. Lion debout, marchant a gauche. La tête est de face et très-terminée, tandis que le corps est beaucoup moins avancé. Fond obscur. Cette belle esquisse est signée à gauche : « Géricault. » — A M His de la Salle.

H., 37. — L., 45 cent.

66. Un lion. Il est vu de profil et marche à gauche. Étude d'après nature. — Vente Seymour. — A M. Binder.

H., 35. — L., 44 cent.

67. Tête de lionne. Elle est de grandeur naturelle et tournée à droite. L'exécution de ce bel ouvrage est d'une grande souplessse. — Vente Rouillard. — A M. Valferdin.

H., 55. — L., 65 cent.

68. Deux tigres. La gueule ouverte, ils grognent et sont prêts à se battre. L'un est couché à gauche et vu de face; l'autre, sur la droite, est debout et paraît vouloir tourner autour du premier. Ils sont dans une caverne dont on voit l'ouverture sur la gauche, au fond du tableau. — Vente Hippolyte Bellangé. — A. M. Alfred Baudry, à Rouen.

H., 58. — L., 71 cent.

69. Tigre couché. Il se détache en clair sur un fond de paysage très-vigoureux. — Donné par Géricault à M. Bro père. — Au colonel O. Bro de Comères.

H., 16. — L., 21 cent.

70. Tête de bull-dog. Elle est vue de trois quarts, tournée à droite. La couleur générale est brune; le museau est blanc avec le nez noir. Les yeux sont injectés de sang. Le col a été ajouté. — A M. His de la Salle.

H., 23. — L., 26 cent.

71. Têtes de chevreuil et de chevrette. Elles sont vivantes et grandes comme nature. Celle du chevreuil est vue de profil et tournée à gauche, l'autre est presque de face. Elles sortent d'herbes et de broussailles comme si les animaux étaient couchés dans un fourré. Le fond n'est qu'ébauché. — Cette étude, des plus remarquables, a été donnée par M. His de la Salle au musée de Rouen.

H., 41. — L., 67 cent.

72. Jeune chevreuil mort et étendu sur un linge blanc. — A M. Mündler.

H., 30. — L., 43 cent.

73. Nature morte. Un poulet plumé sur un tapis de velours rouge frangé d'or. Un pilon en cuivre jaune: des fruits; un verre de Venise; une volaille accrochée au mur.

Cette belle étude rappelle le genre de Snyders. — A M. Binder (qui l'a payée 2,800 fr.).

H., 98. — L., 80 cent.

74. Nature morte. Au milieu, une tête de chevreuil vue de trois quarts. A gauche, un coq-faisan posé sur un linge; à droite, une pie accrochée par une aile au montant d'un chevalet. — Grandeur naturelle. — A M. Jules Grenier.

H., 60. — L., 72 cent.

75. Le Renard au poulailler. Il descend furtivement d'une fenêtre à gauche. On voit au milieu du poulailler une cage à poulets, et à droite trois poules et un coq effrayés.

Cette peinture d'une couleur très-poussée rappelle Decamps. — A M. Valferdin.

H., 32. — L., 43 cent.

76. Coqs et poules. — Vente Seymour.

H., 61. — L., 51 cent.

(1816 à 1817).

77. Course de chevaux libres. Les chevaux, rangés en ligne devant la corde tendue, sont tournés à gauche. De jeunes hommes en costume romain moderne les retien-

nent. Le fond est occupé par des maisons et par une tribune chargée de spectateurs. Cette tribune est garnie d'une tenture. Scène exacte, peu composée, peinte à Rome en 1817. Lith. par Eug. Le Roux. — A M. Couvreur, marchand de curiosités, rue Laffitte.

H., 42 1/2. — L., 59 cent.

78. Course de chevaux libres. Les chevaux, tournés à droite, se cabrent et sont retenus par des personnages en costume romain moderne. Mais au lieu d'être placés suivant une ligne oblique, comme dans la précédente esquisse, ils sont disposés en plusieurs groupes qui forment une composition en longueur et beaucoup plus composée. Un homme est renversé, au coin, à gauche, et s'appuie au sol de ses deux mains. La plus grande partie du fond est occupée par un édifice en parti garnie d'une tenture. A gauche, une tribune avec des personnages assis, au-dessus desquels on aperçoit quelques monuments de Rome. Lith. par Eug. Le Roux. — A M. Camille Marcille.

H., 45. — L., 61 cent.

79. Course de chevaux libres. Dans cette esquisse les chevaux, tournés à droite, sont retenus par des personnages nus. Le centre du tableau est occupé par un cheval blanc qui se cabre et qu'un jeune homme s'efforce de retenir. — Ni spectateurs, ni murailles. Il ne reste de réel que l'obélisque de la place du Peuple que l'on aperçoit au second plan. Au fond, les montagnes bleues de la campagne romaine. — A M. Couvreur.

H., 31. — L., 43 cent.

80. Course de chevaux libres. Cette esquisse, de la plus grande beauté, est très-avancée et nous paraît être la dernière qu'ait exécutée Géricault. On peut la regarder comme le projet arrêté et définitif du tableau qu'il méditait. Elle se rapproche beaucoup par sa disposition de celle que possède M. Couvreur et qui vient d'être décrite. On peut même dire qu'elle n'en diffère que par un plus haut degré de perfection. Lith. par Eug. Le Roux. — A M. Camille Marcille.

H., 45. — L., 61 cent.

81. Épisode de la course des chevaux libres. Un jeune homme en costume de paysan romain, portant un drapeau rouge bordé d'or de la main gauche, tient de la droite, par la crinière, un cheval noir, vu de profil, tourné à droite et couvert d'une housse verte bordée d'or. En arrière, des constructions; à droite, une barrière et une échappée où l'on voit une colonne surmontée d'une statue. — A M. Binant.

H., 44. — L., 59 cent.

82. Épisode de la course de chevaux libres. Cheval gris pommelé qui s'efforce de s'échapper des mains de quatre personnages vêtus à l'antique. Hommes et cheval sont de profil, tournés à gauche. En avant, deux des hommes retiennent l'animal, l'un par les naseaux, l'autre par la crinière; le premier est vêtu d'une tunique verte, l'autre, caché en partie, porte un manteau bleu et il est coiffé d'un bonnet phrygien. Les deux autres personnages retiennent avec effort le cheval par la queue; celui du premier plan, penché en arrière, est entièrement nu, le second a un manteau roux qui va tomber. Cette esquisse, très-avancée, est du plus beau caractère. — Vente faite par M. Pillet, en avril 1866. — Acheté 1,680 francs par M. Couvreur, qui le vendit quelques jours plus tard 2,000 francs au musée de Rouen.

H., 47. — L., 60 cent.

83. Épisode de la course de chevaux libres. — Vente Delacroix (nº 224 du catalogue). 600 francs.

H., 32. — L., 40 cent.

84. Un homme renversé. Étude pour la Course des chevaux libres. — A M. Camille Marcille.

H., 20. — L., 22 cent.

85. Cinq chevaux de poil différent. Ils sont groupés autour d'un poteau et tenus par un maquignon et deux palefreniers. Les costumes paraissent être romains. Esquisse sur papier tendu sur toile. Signée, à droite, en rouge : *T. G.* — A M. His de la Salle.

H., 23. — L., 31 cent.

86. Exécution capitale. Le bourreau montre au peuple la tête du supplicié. Un religieux à genoux prie pour lui. Cette esquisse a été peinte à Rome. — Vente de M. Marcille père.

H., — L.,

87. Les apôtres au jardin des oliviers. Je n'ai pas vu ce tableau. — Vente Boittelle. Janvier 1867.

H., — L.,

88. Épisode de la guerre des Titans. Un personnage de formes athlétiques soutient des roches qui s'écroulent. Vu de dos, appuyé sur le genou gauche, il repousse avec la main du même côte le rocher dont il maintient un autre pan avec son épaule droite. Tout le corps est dans la demi-teinte à l'exception du bas de la jambe droite vivement éclairée. D'autres figures épouvantées à sa droite et à sa gauche.

Cette pochade d'une grande invention est d'un ton superbe. — A M. Charles Clément.

H., 38. — L., 45 cent.

89. Marché aux bœufs. Au premier plan un homme, qui n'a qu'une draperie rouge sur le bras, retient par la corne un bœuf qui a passé l'une de ses jambes sur une barrière. A droite, un autre bouvier, entièrement nu et accroupi, maintient d'une main un bœuf terrassé et de l'autre arrête un chien qui se précipite sur l'animal. Derrière lui, un troisième personnage debout brandit une pique dont il va frapper un autre bœuf. Il est vêtu d'une sorte de jupe verte et coiffé d'un morceau d'étoffe bleue, et porte sur l'épaule gauche une draperie rouge qui pend par devant et par derrière. Le fond est occupé par quelques constructions et des montagnes; ciel nuageux; couleur lourde et désagréable. Géricault a exécuté cette peinture après son retour d'Italie. Les animaux n'appartiennent pas à la race romaine, et on sait que le motif en a été pris dans un abattoir qui existait rue de la Pépinière. D'après M. Dedreux-Dorcy, il a fait dix-huit ou vingt esquisses de cette composition. — A M. Couvreur.

H., 56 1/2. — L., 48 cent.

90. Un haquet chargé de barriques arrêté a la porte d'une brasserie. Il est attelé de deux chevaux dont un pie. Un chien noir sur le devant du tableau.

Cet ouvrage avait été fait pour le docteur Biet, peu de temps avant le *Radeau de la Méduse*. Il fut exposé en 1826, dans la galerie Lebrun, rue des Jeûneurs. — Chez M. Delessert (nº 47 du catalogue).

H., 58. — L., 72 cent.

(1818 à 1820).

91. Le radeau de la Méduse. Le sujet du tableau est emprunté à ce passage de la relation de M. Corréard : « la frégate la *Méduse* accompagnée de trois autres bâtiments : la corvette l'*Écho*, la flûte la *Loire* et le brick l'*Argus*, quitta la France le 17 juin 1816, portant à Saint-Louis (Sénégal) le gouverneur et les principaux employés de cette colonie. Il y avait à bord environ quatre cents hommes, marins ou passagers. Le 2 juillet, la frégate tombait sur le banc d'Arguin, et après cinq jours d'inutiles efforts pour remettre le navire à flot, un radeau fut construit, et cent quarante-neuf victimes y furent entassées, tandis que tout le reste se précipitait dans les canots. Bientôt les canots coupèrent les amarres et le radeau qu'ils devaient traîner à la remorque resta seul au milieu de l'immensité des mers. Alors la faim, la soif, le désespoir, armèrent ces hommes les uns contre les autres. Enfin le douzième jour de ce supplice surhumain, l'*Argus* recueillit quinze mourants. » Vingt hommes restent encore sur le radeau, mais cinq d'entre eux sont morts ou sur le point d'expirer de misère et de faim. On peut, pour la commodité de l'étude et de la description, diviser cette libre et savante composition en trois groupes principaux. Le premier groupe à l'extrémité droite du radeau est formé de trois personnages : un matelot et un nègre montés sur des caisses et des tonneaux vides qui s'efforcent d'attirer par leurs signaux l'attention du navire l'*Argus*, et un autre matelot qui saisit le nègre à bras-le-corps, soit pour le soutenir, soit pour se hisser auprès de lui. Ce premier groupe est complété : à droite, par un matelot affaibli qui, appuyé d'une main sur le bord du radeau, tente de se relever, mais dont les mouvements sont entravés par un cadavre appuyé sur la partie inférieure de son corps; à gauche, par trois malheureux, parmi lesquels l'aspirant de marine Coudin, qui regardent vers le point où paraît le navire, ou se traînent vers ceux de leurs compagnons qui le hèlent. A gauche du premier groupe et sur le même plan, quatre personnages debout près du mât, dans l'ombre de la voile et d'une tente à demi détruite, au milieu desquels on distingue M. Corréard, qui, le bras étendu, montre le brick au chirurgien Savigny ; près d'eux est accroupi un malheureux qui semble privé de raison. Le troisième groupe forme le premier plan du tableau : un père tient son fils mourant couché en travers sur ses genoux; il appuie la tête sur l'une de ses mains et tient l'autre sur le cœur de son enfant. A sa droite et à sa gauche sont deux cadavres, l'un replié sur lui-même, la tête en avant, appuyé sur le bord du radeau, l'autre dont on ne voit que le torse, le bras et la tête, étendu roide en travers; à la droite du tableau et également au premier plan, un troisième cadavre, le torse, la tête et les bras couverts d'un drap, la jambe droite engagée dans les charpentes. Le ciel, comme la mer, est lourd et plombé. Géricault, après avoir hésité entre la scène qu'il a représentée et celles où les matelots se révoltent contre leurs officiers et où les naufragés sont recueillis par le canot de l'*Argus*, et dont on possède plusieurs dessins, fit trois esquisses du sujet auquel il s'était arrêté ; l'une a appartenu à M. Jamar, puis à la duchesse de Montebello ; elle est aujourd'hui la propriété de M. Moreau ; l'autre, dont la composition n'est pas complétement identique à celle du tableau, appartient à M. Schickler ; la troisième est perdue. Géricault avait prié M. Montfort de faire de l'esquisse qui appartient à M. Moreau une copie qu'il désirait offrir comme un souvenir à M. Corréard ; par un concours de circonstances, cette copie resta entre les mains de l'ami dévoué du grand peintre, qui la possède encore. Ces deux esquisses n'ont, ni les unes ni les autres, le per-

sonnage à droite recouvert d'un drap, qui ne fut ajouté dans le tableau qu'au dernier moment.

Le *Radeau de la Méduse* fut exécuté en huit ou neuf mois (de novembre 1818 à août 1819), dans un atelier de grande dimension que Géricault avait loué tout exprès dans le haut du faubourg du Roule. Il le termina dans le foyer du Théâtre-Italien, aujourd'hui l'Opéra-Comique, où il ajouta le personnage, à droite, dont il a été parlé. — C'est M. Martigny, son ami, qui posa pour cette figure. Le viellard, à gauche, a été fait d'après plusieurs modèles. La pose du fils. étendu sur ses genoux, fut donnée par M. Jamar. Le personnage, à droite, qui s'efforce de se lever, est M. d'Astier, officier d'état-major, ami de Géricault; celui qui est tombé, la tête en avant, et appuyé au bord du radeau, Eugène Delacroix. Le nègre est Joseph, modèle bien connu dans les ateliers. — La *Méduse* eut peu de succès. Géricault ne fut proposé que le onzième pour le prix qui fut remporté par un peintre, nommé Guillemot, auteur d'une *Résurrection de Lazare*. — L'exhibition du *Radeau de la Méduse* en Angleterre rapporta 17,000 francs à Géricault. Ce tableau fut adjugé pour le prix de 6,005 francs à M. Dedreux-Dorcy, à la vente de l'atelier de Géricault faite, le 2 novembre 1824, à l'hôtel de Bullion, rue J.-J. Rousseau, par le ministère de M. Parmentier, commissaire-priseur, et de M. Henri, commissaire-expert des musées royaux. Cette vente, comprenant les tableaux, esquisses, dessins, etc., que laissait le peintre, produisit 53,000 francs. M. Dedreux-Dorcy céda le *Radeau de la Méduse* au Musée du Louvre pour le même prix qu'il l'avait payé

A la demande de Géricault, M. Lehoux fit une réduction du tableau qui servit pour la gravure de Reynolds.

92. Le radeau de la Méduse. C'est la première esquisse que fit Gérieault de son projet définitif. Elle diffère en plusieurs points de la composition du tableau du Louvre. Le nombre des personnages est moindre; les deux matelots qui font des signaux sont debout sur le plancher du radeau; la figure enveloppée d'un drap qui termine le tableau à droite manque, etc., etc. Cette belle esquisse a été lithographiée. Comme il a été dit plus haut, M. Montfort en fit, à la demande de Géricault qui voulait l'offrir en souvenir à M Corréard, une copie qu'il possède encore. — A M. Schickler.

H., 36. — L., 44 cent.

93. Le radeau de la Méduse. Cette intéressante esquisse est, d'après les souvenirs de MM. Montfort et Jamar, la seconde que fit Géricault avant l'exécution du tableau du Louvre, et il avait eu, un moment, l'intention d'en faire un ouvrage très-terminé. La composition qui diffère très-peu de celle du tableau a d'abord été dessinée à la plume sur la toile, d'une manière très-arrêtée; puis, après avoir couvert tout l'entourage, Géricault a exécuté le groupe du père qui a le cadavre de son fils étendu sur ses genoux, au premier plan; Savigny; l'homme debout sur le tonneau ainsi que celui qui le soutient. Les autres figures restèrent dessinées à la plume et ombrées au bitume. La figure enveloppée d'un drap manque comme dans la précédente. Cette peinture fut vendue par M. Jamar à la duchesse de Montebello, et, à la vente de celle-ci, M. Moreau en fit l'acquisition.

H., 65. — L., 83 cent.

94. Le radeau de la Méduse. La composition telle qu'elle a été exécutée, moins la figure enveloppée d'un drap, au premier plan, à droite, a été tracée sur la toile, à

la plume, avec une grande précision. Quelques têtes sont peintes et très-achevées. C'est cet ouvrage que Géricault abandonna pour ne pas refroidir sa verve, comme il le dit, avant de commencer son grand tableau. Je n'ai pu retrouver la trace de cet ouvrage.

H., 1 m. 30. — L., 1 m. 95 cent.

95. Le radeau de la Méduse. Esquisse très-terminée et qui diffère considérablement du projet exécuté par Géricault. Elle représente la délivrance des naufragés. Le radeau n'occupe que la moitié du tableau. A l'avant, un groupe de six marins, debout ou agenouillés, les bras tendus ou les mains jointes, attendent avec anxiété un canot qui vient à leur secours; derrière eux, cinq autres personnages exténués se traînent avec effort; à l'arrière, un nègre prie à côté d'un soldat impassible et d'un cadavre mutilé. Debout, adossé au mât, Corréard parle à un autre naufragé, probablement le chirurgien Savigny. On aperçoit à l'horizon le brick l'*Argus*. — Ce tableau appartient à Mlle Clouard, à Mortain.

H., 43. — L., 54 cent.

96. Le radeau de la Méduse. Les matelots se révoltent contre les officiers. — A. M. Henri Chenavard. Cette esquisse a été gravée à la sanguine par Louis Schaal. Je ne l'ai jamais vue.

H., — L.,

97. Tête d'étude. (D'après le modèle Cadamour) pour le père qui tient le cadavre de son fils. Elle est éclairée de côté, très-empâtée dans le clair et d'une grande énergie. — Vente Lherbette. — A M. Gigoux.

H., 46. — L., 37 cent.

98. Étude de nègre. Il est vu de dos et dans la pose du nègre qui dans le tableau est monté sur une barrique et agite un linge pour se faire remarquer du bâtiment que l'on voit à l'horizon. Le bras gauche élevé et la main du même côté, ainsi que la tête, sont seulement dessinés aux crayons blanc et noir. Cette peinture n'a d'autre fond que l'impression primitive de la toile. — A M. Lehoux.

H., 55. — L., 45 cent.

99. Les suppliciés. Les deux têtes, de grandeur naturelle, sur la même toile, connues sous ce nom, ont été peintes comme études, pour le *Radeau de la Méduse*, dans l'atelier de la rue des Martyrs. L'une d'homme, renversée, la bouche ouverte, et tournée à droite, est celle d'un voleur mort à Bicêtre, que Géricault garda, dit-on, quinze jours sur son toit; l'autre est le portrait d'une petite bossue qui posait dans les ateliers. Géricault a mis la tête d'homme dans la *Méduse*, en la retournant. C'est celle du dernier personnage à gauche.

Cette toile, achetée par M. Colin à la vente de Géricault, appartient maintenant à M. Eugène Giraud. M. Binder possède une belle copie de la tête d'homme, qui passe à tort pour un original.

H., 50. — L., 67 cent.

100. Étude d'après la nature morte pour la Méduse. Une partie du bras avec la main vue du côté de la paume. Cette étude, peinte sur toile, a été collée sur un panneau de chêne. — A M. Lehoux.

H., 19. — L., 33 cent.

101. Étude d'après la nature morte pour la Méduse. Deux jambes vues par les pieds, un bras avec la clavicule; un linge blanc maculé de sang est placé sur le

haut du bras et recouvre une partie de l'épaule. Ce morceau est, à l'égard de l'exécution, l'un des plus beaux qu'ait faits Géricault. — A M. Claye.

H., 54. — L., 64 cent.

102. Étude d'après la nature morte pour la Méduse. Cette belle étude est, à peu de chose près, la répétition de la précédente, mais elle a été peinte à la lumière de la lampe. — A M. Lehoux. — M. Champmartin, qui travaillait alors avec Géricault, fit aussi une étude d'après ce même groupe. Elle appartient également à M. Lehoux.

H., 45. — L., 37 cent 1/2.

103. Portrait de M. Lebrun. M. Lebrun venait d'avoir la jaunisse. Géricault lui demanda de poser pour une étude qui devait lui servir pour son *Radeau de la Méduse*. Cette peinture fut exécutée à Sèvres, en 1818 ou 1819, dans la même chambre que la *Diligence de Sèvres*.

H., 46. — L., 38 cent.

104. Portrait de la mère Doucet. Vieille, coiffée d'un mouchoir. C'était la portière de la maison du faubourg Saint-Honoré, n° 80 (aujourd'hui 232) où Géricault avait l'atelier dans lequel il a exécuté le *Radeau de la Méduse*.

H., 46. — L., 38 cent.

105. La diligence de Sèvres. Une diligence vue en travers, attelée de cinq chevaux, tourne rapidement sur une route en pente.

Cette superbe pochade fut peinte en 1818 ou 1819, à Sèvres, en quelques heures, sur un panneau de la boiserie de la chambre d'auberge occupée par M. Lebrun, ami de Géricault. Elle a appartenu à M. Ottoz, marchand de couleurs, puis à M. Collot. — Achetée par M. Schroth, le 29 mai 1852, à la vente Collot, 1,190 fr.

H., 53. — L., 64 cent 1/2.

106. Enseigne de maréchal ferrant. Il la fit pour un maréchal qui habitait une maison située au coin de la rue Roquencourt et de la route de Saint-Germain-en-Laye, en 1818 ou 1819. Je ne connais pas cet ouvrage (voir plus haut la lettre de M. Lebrun).

H., — L.,

107. Le chien de Géricault. C'est un bull-dog blanc. Il est blessé à la patte et tourné vers la droite. Géricault possédait ce chien à l'époque où il travaillait à la *Méduse*. — A. M. Binder.

H., 22. — L., 28 cent.

108. Concert. Des musiciens jouent de divers instruments. Figures à mi-corps. — Ce tableau a appartenu à M. Jamar.

H., 65. — L., 81 cent.

109. Une Fileuse et ses enfants. Une pauvre femme, assise sur les marches d'une église, tient sa quenouille. Ses trois enfants sont groupés autour d'elle.—Lith. par Weber, dans le tome I de la *Galerie du Palais-Royal*. —Vente du roi Louis-Philippe (n° 45 du catalogue, avril 1851, 405 fr.) — A M. Léon de la Rosière.— M. His de la Salle possède une petite copie de cet ouvrage, qui pourrait être de la main de M. Léon Cogniet.

H., — L.,

110. Portrait de femme. C'est celui d'un modèle qui demeurait rue de la Lune et que l'on nommait la grosse Suzanne. Elle est de face coiffée en cheveux, robe rouge avec lisérés verts, collerette blanche. — A M. Valferdin.

H., 46. — L., 37 cent.

111. Tête de jeune homme. Elle est de grandeur naturelle et détachée sur un ciel bleu, orangé dans le bas. Col blanc, longs cheveux blonds bouclés. — A M. Valferdin.

H., 46. — L., 37 cent.

112. Tête d'étude. Jeune homme, vu de profil, la bouche entr'ouverte. Donné par Géricault à M. Bro père. — Au colonel O. Bro de Comères.

H., 45. — L., 37 cent.

113. Tête de soldat. Elle est vue de face. Peinture énergique; grandeur naturelle. — Vendue à l'hôtel Drouot, le 9 mars 1867.

H., — L.,

114. Portrait en buste de M. Jamar. Cet ouvrage, ébauché par M. Montfort, fut repeint en quelques heures par Géricault, à l'époque où il travaillait à la *Méduse*. — A M. Jamar.

H., 73. — L., 60 cent.

115. Portrait d'homme. Il est vu presque de face; grande cravate blanche, gilet noir, pardessus brun avec la décoration de la Légion d'honneur. Signé en bas, à gauche, « T. G. » — A M. Christi.

H., 64. — L., 53 cent.

116. Tête d'étude. D'après le modèle Dubosc. Le cou et le haut du torse ne sont qu'ébauchés. — A M. Christi.

H., 37. — L., 29 cent.

117. Tête d'homme. Étude d'après nature, d'une exécution très-mâle et très-libre. Peinture d'une grande beauté. — A M. Marquiset.

H., 46. — L., 38 cent.

118. Portrait d'un jeune garçon de dix ans environ. Il est vu de face. Ses cheveux bruns, très-longs et abondants, sont rejetés des deux côtés. Il a un grand col rabattu sur une jaquette verte. Les ombres de cette belle peinture sont un peu lourdes, mais l'ensemble est d'une très-belle qualité et d'une étonnante vigueur. — Vente de Kat, mai 1866, 240 francs.

H., 44. — L., 33 cent.

119. Portrait de madame Bro, mère du colonel O. Bro. Elle est représentée assise et vêtue d'une robe blanche; un cachemire rouge est placé sur le dossier de la chaise. — Au colonel O. Bro de Comères.

H., 45. — L., 55 cent.

120. Portrait du colonel Olivier Bro de Comères, enfant. Il est en costume gris, à cheval sur un gros chien, et tient un sabre de la main droite. — Au colonel O. Bro de Comères.

H., 60. — L., 49 cent.

121. Négresse, portrait en buste. Elle est vue de trois quarts, tournée à gauche, et coiffée d'un mouchoir rouge. La bouche est entr'ouverte. Fond bleu; grandeur naturelle. — A M. His de la Salle.

H., 39. — L., 31 cent.

122. Portrait du général Letellier sur son lit de mort. Donné par Géricault à M. Bro père. — Au colonel O. Bro de Comères.

H., 23. — L., 30 cent.

123. Buste de jeune homme. Il est vu de face, et porte de longs cheveux blonds partagés au milieu de la tête. Il est vêtu d'une chemise à grand col rabattu. Ébauche peu avancée, mais très-largement peinte. — A M. Leclerc, à Paris.

H., 47. — L., 38 cent.

124. Femme vue de face relevant sa chemise (ventre et cuisses). Admirable étude de grandeur naturelle. — A. M. Dantan jeune.

H., 58. — L., 40 cent.

125. Scène d'intérieur. Un homme tient une femme à bras-le-corps. Une autre femme est couchée sur un lit. — A M. Dantan jeune.

H., 20. — L., 29 cent.

126. Guerrier blessé a la jambe gauche, que panse un vieillard a genoux près de lui. Le blessé est soutenu par un jeune homme qui semble implorer une femme qui se détourne. Cette esquisse, peinte sur papier vernis, a été donnée par Géricault à M. Bro père. — Au colonel Olivier Bro de Comères.

H., — L.,

127. Scène du déluge. A gauche, au premier plan, quatre personnages viennent d'arriver près d'un rocher; l'un d'eux y est déjà monté et reçoit des mains d'une femme qui est encore sur le radeau un très-jeune enfant. Plus loin, de grandes roches et une barque à demi submergée. A droite, un cheval porte une femme évanouie, qu'un homme à la nage soutient d'une main, tandis que de l'autre il se cramponne à la tête du cheval. Le ciel, très-sombre dans la partie supérieure, est plus clair vers l'horizon et projette sur la mer des reflets sinistres. Peinture achevée et d'un effet très-puissant. — A Mme la vicomtesse de Girardin.

H., 97. — L., 1 m. 28 cent.

(1820 à 1824).

128. Le derby de 1821, a Epsom. Quatre chevaux lancés à toute vitesse, le premier alezan brûlé, le second plus rapproché du spectateur, bai brun, le troisième blanc, le dernier bai; les jockeys, dans le même ordre, portent bleu foncé, grenat, bleu clair et blanc, jaune; ciel très-nuageux avec éclaircie; la pluie tombe à droite. Collines dans le lointain. Au premier plan, vaste plaine gazonnée; couleur puissante, ouvrage brillant, lumineux, malgré une certaine dureté. Peint par Géricault, en 1821, pour M. Elmon, chez qui il habitait à Londres. — C'est un des six tableaux ajoutés à la vente Laneufville (9 mai 1866), venant de la famille Chérubini, — 6,100 francs, à M. Couvreur. — 9000. Au musée du Louvre.

H., 91. — L., 1 m. 24 cent.

129. Course de chevaux montés. Trois chevaux montés par des jockeys anglais galopent à gauche. Celui qui tient la tête est alezan clair, jockey en casaque blanche; le second, bai brun, jockey en casaque rouge; le troisième, alezan brûlé, jockey en casaque bleue. Fond de paysage à peine montueux. — A M. His de la Salle.

H., 25. — L., 40 cent.

130. Course de chevaux montés. Ils sont représentés au moment du départ, allant à gauche. Le plus rapproché du spectateur est bai brun, le second gris, le troisième

noir. Les jockeys ont été exécutés par Bellangé, après la mort de Géricault, qui les avait indiqués par un simple frottis. — A M. Hauguet.

H., 25. — L., 36 cent.

131. Course de chevaux montés. Ils sont au galop. Cet ouvrage est faible. Les trois jockeys et le fond sont de Leprince. — A M. Hauguet.

H., 26. — L., 37 cent.

132. Jockey montant un cheval de course. Le cheval, rouan, marche à gauche. Le jockey est en costume de course avec une jaquette blanche et rouge. Ciel clair. — Vente van Cuyck, 2,100 francs.

H., 39. — L., 46 cent.

133. Amazone montée sur un cheval pie. Le cheval marche à droite. La jeune femme porte une amazone noire, et a un voile vert à son chapeau. Ciel nuageux d'une très-belle qualité. — Vente van Cuyck, 3,300 francs.

H., 44. — L., 35 cent.

134. Écurie de cinq chevaux vus par la croupe. Ils sont placés devant le râtelier. Le premier en commençant par la gauche est bai brun; le deuxième, isabelle avec les crins noirs; le troisième, gris pommelé; le quatrième, bai brun foncé; le cinquième, alezan. Le premier, le troisième et le cinquième portent des couvertures. On aperçoit à l'extrême gauche la tête, le col et le poitrail d'un sixième cheval. M. Lehoux termina, à la priere de Géricault, les accessoires, les pieds des chevaux, etc. — Vente Mosselmann. 1,100 francs. Musée du Louvre (n° 249 du catalogue).

H., 38. — L., 46 cent.

135. Charrette de charbonniers. Attelée de cinq chevaux : quatre blancs et un bai, elle descend de gauche à droite sur une route en pente. Le charretier retient les chevaux du timon; un homme coiffé d'un grand chapeau est assis en avant de la voiture sur les sacs de charbon. Le ciel est sombre et orageux. Dans le fond, à gauche, on aperçoit de l'eau et des voiles.

Ce tableau très-achevé, très-vigoureux, aurait été fait, dit-on, pendant le séjour de Géricault en Angleterre. C'est une répétition en peinture d'une de ses meilleures lithographies (n° 37 du catalogue des lithographies). On me le donne comme très-beau et authentique. Je ne l'ai pas vu. — A M. Jacobson, à la Haye, qui l'a acheté pour le prix de 1,600 florins (3,400 francs environ) à un marchand belge nommé Godechallis.

H., 39. — L., 64 cent.

136. Le maréchal ferrant. Cheval de charrette harnaché attaché à la porte d'un maréchal et tourné à gauche. Il est brun avec les pieds blancs. Un apprenti, assis sur le bord de la devanture basse de la boutique, lève sa jambe gauche de devant, et se retourne pour parler au maréchal. Les deux figures et la tête du cheval se détachent en noir sur la lueur rouge de la forge. Ce tableau, très-achevé et d'une belle qualité, est signé à gauche « Géricault ». La composition a du rapport avec celle de la lithographie « le Maréchal français ». (N° 72 du catalogue des lithographies.) — A M. Schickler.

H., 48 1/2. — L., 58 cent.

137. Deux chevaux de poste. Ils sont devant l'écurie, tournés à gauche, et paraissent épuisés de fatigue. L'un est bai brun, l'autre blanc. A gauche, un valet

d'écurie et un postillon; ce dernier tient de la main droite une gerbe de paille et de la gauche un seau appuyé sur son genou, dans lequel boit le cheval blanc. Ouvrage d'une exécution très-nourrie et d'une couleur puissante. C'est celui qui a été lithographié par Volmar dans la suite des grandes lithographies françaises. (N° 77 du catalogue des lithographies.) — A M. Hauguet.

H., 37. — L., 45 cent.

138. Jeune garçon donnant a manger a un cheval dans une musette. Le garçon est coiffé d'une calotte rouge. Le cheval, brun, est tourné à gauche. On vient de le dételer et on voit derrière lui la partie antérieure d'une charrette à deux roues avec les brancards levés. Ciel très-obscur. La composition a beaucoup de rapport avec celle de la lithographie du même nom. (N° 78 du catalogue des lithographies.) — A M. Schickler.

H., 44 1/2. — L., 35 cent.

139. L'écurie. Trois chevaux vus par la croupe, dans une écurie. Le premier en commençant par la gauche est blanc et harnaché; le second, bai brun avec une selle; le troisième, alezan. Un palefrenier harnache le cheval du milieu. A gauche sont suspendus à un pilier une selle et une veste de postillon. Exécution vive, peinture très-lumineuse. — A M. Schickler.

H., 43. — L., 52 cent.

140. Cheval bai brun sortant d'une écurie. Il est sans harnais et s'avance vers la gauche, conduit par un jeune homme en blouse qui de la main gauche le tient par le licou. Sur le seuil de l'écurie, à droite, on voit un second cheval alezan clair à côté duquel marche un homme plus âgé que le conducteur du premier. Le groupe principal se détache sur un mur que surmonte un fond de ciel sombre.

Ce tableau, acquis par la Société des Amis des arts en 1824, appartient à Mme Saint-Elme Petit, à Paris.

H., 37. — L., 45 cent.

141. Scène de la guerre de l'indépendance grecque? Cinq personnages, qui paraissent être des Grecs, sont groupés dans une salle voûtée. Au premier plan, couchée en travers du tableau, une femme morte à demi enveloppée dans une draperie blanche; près d'elle un personnage coiffé d'une calotte rouge, couvert d'un grand manteau d'un vert rompu de rouge; derrière la femme, une autre figure couchée et vue de dos, le torse et les jambes nus avec un vêtement rouge; à droite, un homme âgé, assis, la tête appuyée sur sa main; un autre personnage drapé de vert, étendu de son long, lève les mains jointes vers le ciel. Dans le fond une cinquième figure assise, vêtue de bleu, tient sa tête dans ses deux mains. Deux lances sont appuyées contre le mur à droite, derrière le vieillard. Au fond, à gauche, une porte ouverte.

Quelques parties de cette ébauche sont très-peu avancées; on voit partout le trait à la plume qui cerne les contours; sur quelques points la toile n'est que frottée, sur d'autres elle n'est pas même couverte. — A M. Leconte.

H., 36. — L., 44 cent.

142. Trois Grecs en costume national moderne. Ils sont debout dans la campagne, vêtus de la veste bleue, du large pantalon et avec de grands manteaux gris. En arrière, une colline qui descend à gauche. — A M. Schickler.

H., 22. — L., 35 cent.

143. Jeune Grec en costume moderne. Enveloppé dans un manteau blanchâtre, il est assis à terre au sommet d'un rocher qui domine la mer. La tête appuyée sur sa main, il semble plongé dans de tristes méditations. Il est tourné à gauche et vu en grande partie de dos. — Cette peinture, de la plus belle qualité, a été donnée par M. Olivier Bro à M. Férus, et par celui-ci à Mme veuve Rostan.

H., 35. — L., 45 cent.

144. Buste d'un Oriental. Il est coiffé d'un turban. Peinture forte et dure, plus grande que nature. — A M. Gigoux.

H., 60. — L., 48 cent.

145. Le four a platre. Au premier plan, à gauche, une charrette dételée et trois chevaux qui mangent dans leur musette. Plus loin, à droite, le four à plâtre. On voit près de la porte ouverte l'avant-train d'une charrette que l'on charge de sacs dans l'intérieur du bâtiment. Les deux chevaux de l'attelage sont auprès de la charrette et mangent l'avoine. Le ciel, sur lequel le tableau se détache en clair, est très-obscur. Signé à gauche « Géricault. » Cet ouvrage fut acheté à Géricault lui-même, par Constantin, marchand de tableaux, rue Saint-Lazare, puis il passa à MM. Jamar, de Ferol et Mosselman. — A la vente de ce dernier, il fut acquis pour le Louvre, pour le prix de 1,350 francs (nº 246 du catalogue).

H., 50. — L., 60 cent.

Cinq études d'aliénés. Elles font partie de dix peintures que Géricault fit de 1821 à 1824, après son retour d'Angleterre, pour son ami le docteur Georget, médecin en chef de la Salpêtrière. Le docteur Georget mourut très-peu de temps après Géricault. A sa vente, cinq de ces études furent achetées par le docteur Maréchal, qui les emporta en Bretagne où elles sont sans doute encore; les cinq autres que nous décrivons devinrent la propriété du docteur Lachèze. Ce sont des portraits en buste — trois hommes et deux femmes — reproduisant différents types d'aliénés.

146. a). *Monomanie du commandement militaire.* Homme coiffé d'un bonnet de police, avec une médaille de commissionnaire pendue sur la poitrine portant le nº 121. Il est en manches de chemise, avec une draperie grise sur l'épaule. Traits réguliers, expression d'énergie.

H., 80. — L., 65 cent.

147. b). *Monomanie du vol des enfants.* Homme avec un vêtement gris; sur la tête une sorte de toque de même couleur; le front arrondi; l'œil doux et caressant.

H., 65. — L., 54 cent.

148. c). *Monomanie du vol.* Homme vêtu d'un habit vert; tête intelligente avec une expression d'audace et de perversité.

H., 60. — L., 50 cent.

149. d). *Monomanie du jeu.* Vieille femme à l'air absorbé et stupide. Elle est coiffée d'un mouchoir blanc et tient une béquille.

H., 77. — L., 64 cent.

150. e). *Monomanie de l'envie.* On nommait cette femme la Hyène. Elle est coiffée d'un bonnet dont le fond est de couleur avec de grandes barbes blanches. Visage convulsif, affreux; yeux injectés.

H., 72. — L., 58 cent.

CHARLES CLÉMENT.

(La suite prochainement.)

LA GRAVURE SUR DIAMANT

LETTRE A M. LE DIRECTEUR DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PROPOS D'UN ARTICLE DE M. MAXIME DU CAMP.

In arctum coacta... artis majestas.
PLINE.

Dans un article sur la taillerie de diamants de M. Coster, d'Amsterdam, publié par le *Journal des Débats*, du 27 juin dernier, M. Maxime Du Camp a signalé un portrait gravé sur diamant par M. Vriès comme étant un travail absolument particulier et sans précédent dans « l'histoire de la glyptique ». Cette assertion si absolue n'est point exacte. Loin de nous l'intention d'amoindrir le mérite très-grand de M. Vriès, qui a su renouveler des chefs-d'œuvre de patience et d'adresse, mais quand on le proclame un inventeur, nous croyons qu'on dépasse le but.

L'intaille en diamant n'est pas une découverte du XIXe siècle. Il faut remonter jusqu'à la moitié du XVIe et peut-être jusqu'à la fin du XVe siècle pour en étudier les premiers essais. Quelques années seulement s'étaient écoulées après la découverte de Louis de Berquem, que cette matière indomptable ou réputée telle par les anciens *adamas* était réduite à accepter le *materiam superabat opus* des artistes lapidaires de la renaissance italienne. Sans remonter jusqu'à Ambrogio Foppa, dit le Caradosso, qui a peut-être gravé pour le pape Jules II ce fameux bouton de chape en diamant où étaient figurées plusieurs têtes de Pères de l'Église, payé 22,500 couronnes, et dont la trace a été perdue en 1527 après le sac de Rome, nous avons des données certaines pour croire que le premier artiste qui ait attaqué cette pierre était un lapidaire milanais. Les merveilleux travaux en pierres dures qui enrichissent l'église de l'Escurial sont dus à toute une pléiade d'artistes milanais, qui florissaient à la cour d'Espagne sous Philippe II. C'était Giacomo da Trezzo (appelé par Vasari Cosimo Terzio), son neveu du même nom, Clemente Birago, les Misuroni, les Carrioni, les Fontana, les Taverna, les Cambriago, et bien d'autres encore.

Les traditions de l'art du lapidaire dataient de loin à Milan. Natale Rossi, loué par Vasari, Leonardo Milanais, Domenico de' Cammei, le digne émule de Giovanni delle Corniole et de Valerio Vicentino, appartiennent tous au duché de Milan. Dans une matricule citée par Gori, nous lisons parmi les noms des artistes en pierres dures du fameux Casino Mediceo près de Saint-Marc à Florence, employés sous François Ier, grand-duc de Toscane, un Marcus Ambrosias, un Stephanus, un Christophorus, ous *Mediolanenses*. Gori ajoute que c'étaient ces « vascularii peritissimi qui vascula « aliaque permulta e cristallo montano mira arte conficiebant, atque etiam variis orna- « mentis, animalibus, avibus, pampinis, foliis, sylvis, encarpis, figuris, trophaeis, « symbolisque atque emblematibus variis ingeniose excogitatis condecorabant atque

« interdum inaurabant. » Il n'y a donc rien que de fort naturel si un beau jour il s'est trouvé parmi cette légion de lapidaires un artiste plus tenace et mieux doué de courage ou de patience que ses devanciers pour oser s'attaquer au diamant.

C'est ce qui est arrivé. Allacci, Morigia, Gorles et Pietrasancta, se copiant les uns les autres, parlent de Jacopo da Trezzo comme de l'inventeur de cet art nouveau. Kirkmann accepte sans réserve cette opinion dans son livre *de Anulis,* et s'exprime ainsi : « Soli adamanti ob indomitam ut credebatur duritiem parcitum ; sed hic « quomodo vitiaretur nostra ætate reperisse Mediolanensem quemdam Jacobum « Trecciam qui Philippi Hispaniarum regis gentilicia insignia adamanti summa arte « insculpsit. » Mariette et Zani font pourtant leurs réserves. Ce dernier, tout en épuisant pour le Trezzo son exagération élogieuse, puisqu'il l'appelle tout bonnement *un monstre de science et de talent,* reporte pourtant avec Mariette à *Clemente Birago* l'honneur de cette découverte. M. Charles Blanc, dans sa *Grammaire des Arts du dessin,* se range aussi parmi les partisans du Birago. Notons ici, par parenthèse, que Bermudez et Frédéric Quillet (*les Arts italiens en Espagne*) l'appellent Virago, et que plusieurs auteurs français anciens et modernes en ont estropié le nom jusqu'à en faire *Claude de Briague,* erreur partagée dernièrement aussi par M. A. Chirac (Exposition illustrée, p. 4, p. 63).

Ces deux artistes amis, se trouvant en même temps au service d'Espagne, ont pu très-bien du reste se donner la main, se communiquer leurs projets, leurs essais, et ainsi arriver ensemble au but par l'exécution en commun d'un travail aussi difficile. Dévouement rare, il est vrai, dans l'histoire de l'art, et dont certes Benvenuto, cet orfévre sculpteur de cape et d'épée, n'aurait pas donné l'exemple, mais qui pourtant n'a rien d'inadmissible.

Ce qui revient de droit à Giacomo da Trezzo, c'est l'invention de nouveaux outils, tourets, moulinets plus perfectionnés et qui ont rendu la découverte plus facile. Ce Trezzo, si nous en croyons Mazzolari et Quillet, obtint en Espagne, par suite de ses travaux à l'Escurial, une gloire et une fortune si grandes, qu'on serait tenté d'en considérer le témoignage comme légendaire. Une rue de Madrid s'appelle encore aujourd'hui de son nom, et F. Quillet nous raconte qu'après la mort de Trezzo, on a frappé, à Madrid, une monnaie toute particulière pour payer le prix de sa maison acquise pour le compte du roi. Honneur vraiment inouï et presque incroyable ! Comme on ne prête qu'aux riches, on lui a fait aussi l'honneur de l'invention du Birago. Ce qui a pu induire en erreur, c'est le saphir ou topaze blanc gravé, sur lequel se trouvent les portraits réunis de Philippe II et de D. Carlos, ouvrage d'une grande beauté, incontestablement de Trezzo, qui a été décrit et dessiné dans l'ouvrage de Mariette, et qu'on admire toujours au Cabinet des médailles à Paris, sous le n° 2489. Dans tous les cas, si Trezzo a réellement gravé sur diamant, l'histoire ne lui attribue qu'un écusson d'armoiries, tandis que son collègue, C. Birago, non-seulement aurait gravé en intaille sur diamant les armes d'Espagne pour l'infant D. Carlos, mais aurait encore exécuté sur cette pierre le portrait de ce prince, en 1562, pour la princesse Anne, fille de l'empereur Maximilien II. Il nous a été impossible de découvrir où se trouvent aujourd'hui ces merveilles de la glyptique moderne, mais nous ne regrettons pas trop l'insuccès de nos recherches.

Dans les vitrines de l'orfévre archéologue M. Castellani, tout le monde a pu voir à l'Exposition universelle une tête de Numa Pompilius intaillée dans le diamant au XVIe siècle et que nous n'hésitons pas à considérer comme un travail milanais de Clemente

Birago ou de ce Jean Ambroise Misuroni cité par Morigia et par l'abbé Zani comme ayant conservé les traditions de la gravure sur diamant. Cette belle intaille, si fine et d'un si beau style, appartient à notre ami le comte Ghirlanda Silva, et mérite au moins les éloges que M. Maxime du Camp ne ménage point à l'ouvrage de M. Vriès.

Nos lapidaires milanais du XVIe siècle ont trouvé des continuateurs. Giovanni Costanzo, cité par Mariette et Aldini, et qui florissait à Rome au commencement du dernier siècle, exécuta sur diamant une tête de *Néron,* œuvre parfaitement réussie. Cette intaille, avec vingt-trois autres pierres précieuses gravées par Charles et Thomas Costanzo, ses fils, appartenait à Jean Gaston, grand-duc de Toscane (mort en 1737). Charles Costanzo, en digne émule de la gloire paternelle, grava aussi sur diamant une Léda, et une tête d'Antinoüs pour le roi Jean V de Portugal. Un diamant gravé aux armes de France était visible à Paris du temps de Mariette ; il en existait un semblable dans le trésor de la reine de Hongrie à Vienne, et le roi de Prusse, Frédéric II, se servait, comme cachet, d'un diamant gravé à ses armes. Tout dernièrement aussi nous avons découvert, dans le livre de *Symbolis heroicis* de Sylvestre Pietrasancta (1634, in-4°, Plantin) que « Wolfang Guillaume, prince de Clèves, avait donné à Anne-Marie, sœur de Philippe IV, roi d'Espagne, le jour de l'Annonciation de la Vierge, un diamant sur lequel était gravée l'image d'un ange volant; ce qui, ajoute Pietrasancta, fournit à l'ambassadeur de France l'occasion d'accompagner le don qu'il en fit par des compliments bien tournés sur le prochain mariage de cette princesse avec Louis XIII. »

Nous pourrions citer d'autres exemples encore, mais il nous semble en avoir assez dit pour prouver que la gravure sur diamant date de la Renaissance, que son invention est l'œuvre d'un Italien et que cet art fut pratiqué pendant les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, avant de compter M. Vriès parmi ses sectateurs.

L'opinion basardée par M. Maxime du Camp est donc insoutenable, et d'autant plus extraordinaire qu'il est difficile de trouver un sujet sur lequel les livres à consulter soient en si grand nombre. G. Allacci, Theseus Ambrosius, Morigia, Lomazzo, Gorlès, Kirkmann, Licetus, Gori, Stosch, Pietrasancta, Garzoni, Baldinucci, Vasari, Piacenza, Pinder, Giulianelli, Mariette, Zani, Mazzolari, Ticozzi, Gualandi, de Fontenai, Cicognara, Ramperti, F. Quillet, et bien d'autres encore ont parlé de la gravure en diamant. Mais il ne faut point tirer trop de vanité des stériles travaux faits sur cette matière aussi riche qu'ingrate. Ne plaignons pas les anciens s'ils n'ont pas découvert les moyens de graver le diamant; cela n'ôte rien à leur grandeur. Millin a raison de dire que les grands artistes ne doivent pas perdre leur temps à égratigner un corps aussi dur et qui n'ajoute aucun mérite à leur travail en dehors de la difficulté vaincue.

Vero è che forma non s'accorda
Molte fiäte alla intenzion dell' arte
Perché a risponder la materia è sorda.

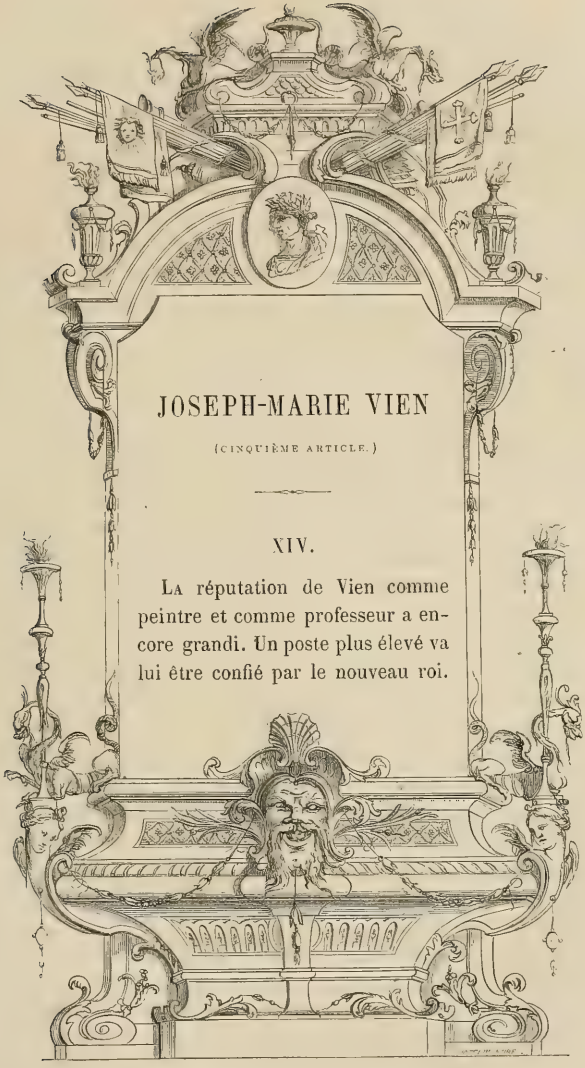
DANTE, p. I, 127.

G. D'ADDA.

Milan, 1er juillet 1867.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.



JOSEPH-MARIE VIEN

(CINQUIÈME ARTICLE.)

XIV.

La réputation de Vien comme peintre et comme professeur a encore grandi. Un poste plus élevé va lui être confié par le nouveau roi.

Un jour, M. de Montucla, premier commis des bâtiments, vint souper chez lui. Avant qu'on se mît à table, il fit tomber la conversation sur Natoire. « Savez-vous, dit-il, qu'il se fait vieux? — Personne ne le sait mieux que moi, qui suis son élève. — S'il lui arrivait malheur, seriez-vous homme à le remplacer? — Ma foi non, monsieur; j'ai 59 ans; j'ai une bonne place, à quoi bon m'expatrier? — Mais si le roi le voulait? — Si le roi le voulait absolument, je me regarderais comme un officier qu'on fait changer de garnison. » On en resta là; mais il était évident qu'on avait voulu tâter Vien. En effet, quinze jours après, Pierre, alors premier peintre, vint lui annoncer que le roi l'avait nommé directeur de l'Académie de France : « J'obéirai aux ordres de Sa Majesté, quoique mon âge et ma santé semblent se refuser à un si long voyage. » On détermina sur le champ les changements à faire dans l'administration de l'Académie; Vien s'occupa même de la table trop frugale des pensionnaires et fit arrêter l'amélioration de ce service.

Un contre-temps inattendu retarda l'exécution de ces projets. Peu de jours après sa nomination, Vien fut pris d'une pleurésie violente qui mit ses jours en péril. Les médecins ayant annoncé que s'il en revenait la convalescence serait longue, et Natoire, de son côté, étant tombé malade, M. Dangivilliers, le directeur général, craignant le désordre que la mort de Natoire pourrait causer à l'école de Rome, nomma en attendant les événements un commissaire pour diriger par *intérim* l'établissement. Ce fut Hallé qu'on désigna.

Cependant Vien se remit peu à peu. Sa convalescence lui fournit une occasion de voir à quel point il jouissait de l'affection de ses élèves. Ils se réunirent pour lui faire la surprise d'une fête à son intention. Et, en vérité, cet hommage parti du cœur lui alla si droit au cœur, que sans son médecin et ami Majault, qu'on avait mis dans le secret et qui se trouvait chez le maître le soir de la solennité, autant pour partager sa joie que pour prévenir les accidents qu'une émotion trop vive pouvait occasionner, l'impression qu'il ressentit de ce témoignage affectueux aurait eu des effets tout autres que ce qu'on s'était proposé. En somme tout se passa bien et Vien garda jusqu'à sa dernière heure le souvenir de ce jour.

L'Académie d'architecture, assemblée, lui fit aussi l'honneur d'envoyer chercher de ses nouvelles, et M. Dangivilliers vint le voir. C'est dans cette visite qu'il vit pour la première fois le fameux *Ermite endormi* dont Vien ne s'était pas dépossédé. Il ne pouvait croire qu'il fût de lui; et en effet, la manière de Vien avait bien changé depuis ce temps : il y avait loin de là aux *Jeunes Grecques jurant de ne jamais aimer*. Quoi qu'il en

fût, Pierre vint peu de temps après l'acquérir pour le roi, à qui l'auteur ne le céda pas sans regret.

Au bout de trois mois, la santé étant revenue, Vien fit ses préparatifs de départ et sa tournée d'adieu à ses amis. Il avait dîné un jour chez Mme Geoffrin avec Dangivilliers, lorsque, après le café, le directeur général le prit à part, et, le conduisant dans un petit salon, l'entretint longuement de ses divers projets pour l'amélioration de l'Académie de Rome ; lui montrant le grand intérêt qu'il y prenait, il termina en lui disant avec conviction : « Du reste, je ne puis douter de l'avancement des élèves sous un directeur tel que vous. » Il ajouta aussitôt après : « Vous êtes chevalier de Saint-Michel ? » Vien ouvrit son habit et lui dit : « Non, monsieur, je ne le suis pas; si j'avais voulu m'expatrier, comme mes deux camarades de Rome, Sally et Jardin (?), je le serais. » — Deux jours après, une lettre officielle du comte de Vergennes, le ministre, l'informait que le roi l'avait nommé chevalier de son ordre, et lui accordait la permission d'en porter les insignes à Rome, jusqu'à son retour, où il serait reçu au premier chapitre qui se tiendrait.

Il partit enfin le 2 octobre 1775 avec sa femme et ses enfants.

La veille, M. et Mme Vien allèrent faire leurs adieux à Mme Geoffrin. Elle était seule avec le prince de Carignan. Lorsqu'on les annonça, elle poussa un cri qui effraya le prince. « Eh madame, s'écria-t-il, que vous arrive-t-il ? — Hélas ! voilà mes amis que je ne reverrai plus ! » Elle disait vrai, c'étaient des amis dévoués, et ils ne la retrouvèrent pas au retour.

En arrivant à la diligence, Vien trouva tous ses élèves qui s'étaient réunis chez un traiteur du port Saint-Paul pour lui renouveler leurs adieux. Il n'y a pas de choses qu'ils n'aient imaginées pour le distraire du chagrin que lui causait, ainsi qu'à sa femme, cette séparation de leurs parents et de leurs amis qu'ils quittaient pour six ans.

D'autres amitiés les attendaient sur la route et au terme de leur voyage.

Rien de plus touchant que les soins et les attentions dont les enfants de leur bon Charton les entourèrent pendant leur séjour de trois fois vingt-quatre heures à Lyon (ils y étaient le 8 octobre comme il résulte de la date d'une lettre de Mme Vien) : « Non contents de les avoir fêtés dans la ville, les Charton les devancèrent en secret le jour de leur départ et se trouvèrent avant eux au lieu de la couchée, » où ils avaient fait apporter un souper des plus fins. Charton, le fabricant, et Danlou, le peintre, étaient déguisés, l'un en servant de l'auberge, l'autre en garçon de l'hôtellerie ; ils étaient si bien costumés, que Vien et sa famille

furent longtemps à les reconnaître ; cependant leur empressement à servir et leur gaieté les trahirent.

A Turin, les voyageurs s'arrêtèrent pour assister à la fête que l'ambassadeur de France donnait à l'occasion du mariage de Mme Clotilde de France. Vien avait vu l'ambassadeur une heure après son arrivée, et avait été invité au bal avec sa femme ; trop fatigués pour s'y rendre, ils s'étaient contentés de se promener en voiture dans la ville pour voir les illuminations. Le lendemain, Son Excellence fit des reproches au directeur de l'Académie de France. Mais comme le bal devait durer et les jours et les nuits, jusqu'à ce que la noblesse fût hors d'état d'y retourner, Vien put y aller un soir à la sortie de l'Opéra. L'ambassadeur le reçut ainsi que Mme Vien de la meilleure grâce.

Vien emmenait avec lui trois pensionnaires. Il ne négligeait pendant tout le voyage aucune occasion de leur inculquer ses idées. C'est à David, l'un d'eux, qui n'avait pas alors répudié le goût de son temps, qui avait pris plaisir à peindre le salon du banquier Perregaux, et le *Temple de Terpsichore*, et dont le fameux tableau de concours, *la Mort des Fils de Niobé*, était dans la tradition des Van Loo, c'est à lui qui, en partant, avait dit à Boucher : « L'antique ne me séduira pas ; l'antique manque d'action et ne remue pas, » que Vien, sous le dôme de la cathédrale de Parme peint par le Corrége, adressa ces paroles : « Eh bien, pensez-vous maintenant que ces ouvrages soient supérieurs à ceux que vous connaissez de nos modernes. Surtout calmez-vous, mon ami ; calmez votre tête. Vous êtes fait pour perdre ou régénérer l'école ; et, de quelque côté que vous vous jetiez, vous y entraînerez vos condisciples. Réservez votre enthousiasme pour Rome ; contentez-vous d'admirer ; à Rome vous comparerez ; puis, vous serez le maître de choisir. »

Mais rapportons sur le champ une conversation mémorable qui avait eu lieu antérieurement entre les mêmes personnes. Un jour, David dit à son maître qu'il allait à Rome, résolu à ne pas changer de manière. « Et qu'allez-vous y faire alors ? — J'y vais étudier. — Et à quoi vous serviront vos études, si vous ne voulez pas profiter des lumières que vous fourniront les ouvrages des grands maîtres ? — Oh ! monsieur, je tiens à ma manière, je n'en changerai pas. — Souvenez-vous de ce que vous dites là. Nous verrons à votre retour si vous tenez le même langage ; je vous prédis que vous vous rétracterez. »

Arrivé à Rome le 4 novembre 1775, Vien s'occupa aussitôt de l'organisation de l'École.

Il régla d'abord avec sa franchise et sa fermeté habituelles une

question épineuse. Le curé de la paroisse où se trouvait l'Académie étant venu lui rendre sa visite, il lui dit dans le cours de la conversation : « Monsieur le curé, votre paroisse est bien petite pour avoir deux curés. — Comment, deux curés ? — Oui, monsieur, car je me fais curé de cette maison, et lorsque je vous dirai que tout va bien, vous devrez m'en croire. » Le curé répondit que si M. Natoire lui avait parlé de cette manière, il n'aurait jamais été question du pensionnaire Mouton, qui avait été chassé de l'Académie pour n'avoir pas fait ses Pâques, affaire dans laquelle le Parlement de Paris était intervenu, et qui avait arrêté la carrière du jeune artiste.

Vien rendit compte au cardinal de Bernis de ce qu'il avait obtenu du curé ; l'Éminence l'approuva, ajoutant qu'en sa qualité de cardinal il n'aurait pu demander pareille chose.

Préoccupé avant tout du bien des pensionnaires et de leurs progrès, il s'appliqua dans ce double but à rétablir l'ordre intérieur qui laissait à désirer, et surtout à aiguillonner le zèle des élèves pour l'étude ; il fit, entre autres choses, exposer au public romain les ouvrages qu'ils étaient obligés d'envoyer tous les ans en France, les envois de Rome.

Cette nouvelle exposition produisit sur Rome et sur les pensionnaires tout l'effet que Vien en attendait. Le cardinal de Bernis comprit ce qui pouvait en résulter de bon au point de vue de l'émulation, et seconda le directeur en adressant des félicitations à ceux qui en méritaient, et en rappelant à tous qu'ils étaient destinés à illustrer la France par leur talent, et devaient s'efforcer de profiter le plus possible des œuvres des maîtres qu'ils avaient continuellement sous les yeux. Tous les grands de Rome vinrent voir ces travaux, et pendant quinze jours, jusqu'à la clôture, l'Académie ne désemplit pas. Dès lors la renommée de cette institution grandit, Rome s'apercevant qu'on travaillait au Palais de France, et les ouvrages qu'elle y avait vus ne lui permettant pas de douter qu'il n'y eût bientôt de grands peintres au delà des monts.

Cette exposition fut renouvelée tous les ans pendant le directorat de Vien, et ses successeurs la continuèrent.

Les divertissements d'ailleurs n'étaient pas bannis de l'École. Nous avons dit et nous avons lieu de croire que Vien se plut à donner une seconde fois aux Romains, étant directeur, la fête qu'il avait organisée en 1748 : du moins, on lit dans le catalogue des œuvres d'art vendues à la mort de Vien, sous la rubrique : *Dessins en feuilles, études et compositions par M. Vien*, ces mots : n° 143 : *les études, costumes, de la grande mascarade des Pensionnaires à Rome, composés par J. M. Vien* ÉTANT DIRECTEUR ; 19 pièces.

Cependant, que faisait David? Persévérerait-il dans la voie où il semblait vouloir s'entêter, ou, faisant volte-face, marcherait-il sur les pas du réformateur? Six mois après son arrivée, il vint montrer à Vien un petit album rempli d'esquisses qu'il avait faites d'après des figures et des bas-reliefs antiques. Vien lui dit d'un air sérieux : « Que faites-vous? Vous vous perdez ici. — Quoi ! monsieur, je me perds? — Eh ! sans doute ; vous n'aviez pas envie de changer de manière ; vous vous étiez bien promis en quittant Paris de ne pas le faire ; vous m'en aviez même dans le voyage réitéré l'assurance, et vous voilà jeté à corps perdu dans l'antique. — Ah ! ce n'est qu'ici que j'ai reconnu la vérité de ce que vous me disiez journellement. Nous avions alors peine à y ajouter foi, parce que nous voyions les autres maîtres suivre une route opposée à celle que vous nous traciez, et agir contrairement aux principes que vous vous efforciez de nous inculquer. Mais je suis bien revenu de cette erreur. » « Effectivement, dit Vien, il s'est de plus en plus pénétré des bons principes, et *il a suivi la route que je lui avais indiquée.* »

Le côté saillant de la vie de Vien, à cette époque, est formé principalement par de nombreuses liaisons avec les plus hauts personnages de son temps et par des marques de considération qu'il reçoit de toutes parts.

C'est le saint-père Pie VI qui l'accueille avec une faveur particulière. C'est le roi de France qui lui envoie, huit jours après son arrivée, la croix et le cordon de Saint-Michel. C'est l'Académie de Saint-Luc de Rome qui lui remet le diplôme d'académicien, et place Mme Vien au nombre de ses membres. L'Académie des Arcades l'appelle aussi dans son sein, quoiqu'il n'ait fait aucune démarche...

Peu de temps après l'installation de Vien, M. du Theil, chevalier de Saint-Louis, gentilhomme de Monsieur, membre de l'Académie des Inscriptions, arriva à Rome. Il avait été choisi par le gouvernement pour faire dans la bibliothèque du Vatican des recherches relatives à l'histoire de France. Il avait trouvé un ami dans le cardinal de Bernis ; il devint aussi celui de la famille Vien ; et, pendant trente ans, cette amitié ne se démentit pas une seule fois.

Vien se lia aussi avec M. Dagincourt, ancien fermier général qui était moins attaché à la fortune qu'aux arts. C'est lui qui a fait placer au Panthéon le buste du Poussin.

Vien eut, à cette occasion, un moment de discussion avec lui, et y fit preuve de bon goût. Dagincourt proposait de mettre cette inscription sur le buste : *Nicolas Poussin, le Raphael de la France.* « Le Poussin, dit Vien, n'a pas besoin d'appui ; mettez tout simplement : *Nicolas Poussin.*

peintre français. » Le cardinal fut de son avis. « Nous ne voulions pas d'ailleurs avoir l'air de faire la cour aux Romains. »

Chargé de faire à Naples un voyage de quinze jours pour le roi qui voulait acquérir la *Résurrection de Lazare* du Guerchin, Vien fit aussi la connaissance de l'ambassadeur de France à Naples, M. de Clermont d'Amboise, qui était passionné pour la peinture et pour la musique, et de M. Denon, secrétaire de l'ambassade, qui aimait les arts autant que son chef.

Quelques paroles échangées entre l'ambassadeur et Vien à son retour à Naples d'une excursion à Pompéi qu'il avait visité en compagnie de l'ingénieur chargé des fouilles, excursion que devait suivre son départ immédiat pour Rome, montrent sur quel pied d'intimité gracieuse Vien était avec tout le monde.

« Puisque vous voulez partir, lui dit M. de Clermont, vous me donnerez du moins la journée de demain. — Hélas, monsieur le comte, je ne puis profiter de cet honneur; une belle et charmante femme, que Votre Excellence connaît, m'a invité à dîner chez elle; c'est le jour de sa fête; je ne saurais ne pas me rendre à son invitation. — Ah! Et qui donc est cette charmante femme? — C'est la belle madame Vollaire. — Oh! alors, vous ne pouvez refuser. » Il lui tendit la main et ils se séparèrent. — Madame Vollaire était une italienne dont le mari, Français et élève de Vernet, et dont le frère, avaient du talent. Ce dernier avait peint un beau plafond au château royal de Caserte. Vien avait fait leur connaissance à des *conversazioni* dans différentes maisons où l'ambassadeur l'avait mené.

Il s'en retourna à Rome par Caserte, Capoue et Terracine. Dans cette dernière ville, il apprit de l'aubergiste chez qui il était descendu que celui-ci avait reçu l'ordre d'envoyer pour lui des chevaux à mi-chemin des Marais Pontins, et qu'il les y trouverait tout frais et traverserait ainsi avec plus de sûreté la nouvelle route que l'industrie des Romains venait de faire émerger de l'eau, et où la poste allait passer avec lui pour la première fois. C'était le cardinal de Bernis qui avait eu l'attention de demander pour Vien ces relais à l'intendant des postes.

Le cardinal reçut le voyageur avec empressement et voulut connaître tous les détails de son voyage.

Le prince Borghèse (dont le fils épousa la sœur de l'empereur Napoléon) et son oncle, le prince Aldobrandini, honorèrent aussi Vien d'une constante amitié. Il en fut de même de l'ambassadeur de Venise, du bailly de Breteuil, de l'ambassadeur de la Religion de Malte, de son successeur, etc.

Un prince de Suède (depuis Charles XIII), oncle du roi régnant (Gustave IV), et auquel Vien avait eu l'honneur d'être présenté à Paris, fut, dans un concert que le cardinal donnait pour lui, particulièrement gracieux envers l'artiste : le directeur de l'Académie de France se trouvait placé immédiatement derrière l'altesse qu'il n'avait pas encore vue, parce qu'elle était arrivée depuis peu. Le premier acte fini, tout le monde se leva ; en se retournant, le prince se trouva en face de Vien. « Comment, lui dit-il assez haut pour que tout le monde l'entendît, comment, monsieur Vien, vous êtes derrière moi et vous ne me dites rien ! — Monseigneur, je me serais bien gardé d'interrompre votre attention et de m'exposer à faire perdre à Votre Altesse les beaux morceaux qu'elle vient d'entendre. » Le prince le combla d'amabilités.

Vien reçut aussi à Rome la duchesse d'Orléans pour qui les pensionnaires firent une exposition de leurs œuvres, et qu'il eut l'honneur de conduire au Vatican pour voir les tableaux de Raphaël et le musée des antiques.

Il reçut encore l'archiduchesse Christine, sœur de la reine, et le prince de Saxe son mari.

Mais le meilleur ami de Vien, à cette époque, ce fut, comme on a pu l'entrevoir, le cardinal de Bernis.

Un an avant son départ pour Paris, Vien fut encore attaqué d'une pleurésie très-inquiétante. Bernis lui envoya le médecin du pape, et s'informa avec le plus touchant intérêt des différentes périodes de la maladie ; il retarda un voyage à Albano jusqu'à ce que son cher peintre fût hors de danger, et en partant il mit à ses ordres son maître d'hôtel ; enfin il lui écrivit d'Albano une lettre qui ne permettait pas de douter de sa sollicitude.

Il ne fallait pas que Vien manquât d'aller dîner chez lui tous les dimanches, et quand il lui arrivait d'être prié ce jour-là chez l'ambassadeur de Venise, le cardinal ne voyait pas cette Excellence sans lui en faire des reproches. Cependant il fallait partir et dénouer tant de liens.

Le jour fixé approchant, Bernis parlait souvent avec regret de ce départ. Un jour qu'ils étaient dans son cabinet et qu'il déplorait vivement cette séparation, Vien lui dit : « Monseigneur, il y a une très-grande distance de Votre Éminence à moi, mais j'ai un cœur qui ne cède rien à personne. » Ils se surprirent l'un et l'autre des larmes dans les yeux. Le cardinal lui dit en lui serrant la main : « C'est un malheur d'être sensible ; mais à quoi est bon un cœur sec ? Et puis il y a des hommes qu'on ne peut connaître sans les aimer, et vous êtes de ceux-là ; vous avez joui ici de l'amitié des petits et des grands. »

Le cardinal savait l'envie qu'il avait de faire voir à sa femme, en retournant en France, Venise et d'autres villes de la haute Italie; trouvant la saison trop avancée, craignant que le mauvais temps ne les surprît, il conjura Mme Vien, dans la visite d'adieu qu'il vint lui faire, de renoncer à ce projet, l'assurant avec effusion qu'il ne serait tranquille que lorsqu'il apprendrait qu'ils avaient passé le mont Cenis.

Depuis son arrivée à Paris, Vien reçut de lui plus de vingt lettres affectueuses. — (Il dut pendant la Terreur brûler cette correspondance, qui eût été d'un si grand prix aujourd'hui.)

Vien alla aussi prendre congé de Sa Sainteté, qui lui exprima son intérêt et ses regrets, et lui répéta ce que le cardinal lui avait dit de l'amitié que les Romains avaient pour lui. « Quoi ! vous allez nous quitter, vous qui êtes si aimé dans ce pays-ci! Comment, vous ne reviendrez plus? — Saint-Père, j'ai soixante-cinq ans; à cet âge, il est bien difficile de se persuader qu'on reverra les pays qu'on aime le plus; il faut vivre avec ses regrets. » Le saint-père lui fit mille caresses et lui donna affectueusement sa main à baiser. Il apprit dans la suite que Sa Sainteté s'était informée s'il était arrivé en bonne santé.

On le voit, dans tout le cours de sa vie, et partout où sa destinée le porta, Vien fit naître des amitiés sincères, chaleureuses, empressées et durables. Parmi elles, il faut citer encore celles du docteur Cochin, de Coustou, architecte, de Sedaine, Anquetil, Ducis, Ginguené, Andrieux, Barthélemy, Colin-d'Harleville, Arnault, et de quelques autres de ces gens de lettres dont il recherchait la société.

Ce fait de la formation de tant de liaisons sérieuses peut-il être autrement qu'à cause de sa rareté un sujet d'étonnement? N'est-il pas bien naturel qu'un homme, supérieur dans une certaine mesure, éminemment bon et loyal, ait éveillé une sympathie générale ? Oui, cette sympathie, le lecteur sans doute la partage déjà lui-même; c'est du moins ce qui est arrivé à l'auteur de cet écrit, pendant qu'il recueillait ces souvenirs, comme aussi en contemplant sur les quatre portraits originaux qui existent de Vien ces traits fermes et francs, cette physionomie bienveillante, mais intelligente, expressive et spirituelle.

A mesure en effet que l'on avance dans l'étude de la vie de Vien, on se sent confirmé dans l'opinion qu'on s'est faite de lui au début. Tel on le voit enfant, tel il demeure jusqu'à son dernier jour. Il est actif, laborieux; il a de l'initiative, il a de la hardiesse, il a du courage; sa persévérance va jusqu'à la ténacité ; plein de foi dans son travail, dans ses convictions, sa fermeté est inébranlable. Il est digne, il est fier, il est indépendant : c'est qu'il vise haut et qu'il est désintéressé ; la soif de la

richesse et des honneurs lui est inconnue; il ne rechercha jamais ni l'une ni les autres, lui qui pourtant devint riche et fut accablé d'honneurs par l'ancienne monarchie et par l'empire. Né artiste, c'est de l'art seul qu'il est le courtisan; il ne vit que pour lui; car il le fait passer même avant sa famille qui l'entoure d'affections touchantes. Nous avons dit qu'il était courageux : les terribles épreuves auxquelles, dans un âge avancé, il fut soumis sans fléchir, le montreront bien. Et maintenant, si l'on demande quels étaient les défauts de cet homme qui avait tant de qualités, nous répondrons que nous avons omis de dire qu'il avait un tour d'esprit heureux, qu'il était doux, réservé, discret, rangé, de mœurs pures, et que, dans 150 volumes où il est question de lui, nous défions qu'on trouve un mot qui soit défavorable à son caractère.

Lagrenée, qui devait remplacer Vien, était arrivé le 6 octobre 1781. Vien l'installa le 7; le 8, il le conduisit à Albano chez le cardinal ministre de France pour le présenter, et ils y dînèrent; le 9, Vien partit.

Au moment de monter en voiture, tous les domestiques de la maison vinrent ensemble lui témoigner, ainsi qu'à sa femme, le regret qu'ils avaient de les perdre; ils leur baisaient les mains; plusieurs versaient des larmes.

On arriva à Paris le 10 novembre, et l'on prit possession de l'appartement que le roi avait destiné à Vien avant son départ, et que M. Dangivilliers avait eu la complaisance de faire arranger avec beaucoup de soin.

XV.

Vien avait encore beaucoup produit pendant son séjour à Rome.

Avant son départ, l'intendant des bâtiments, « le ministre des arts, » comme il l'appelle, le comte d'Angivilliers, lui avait écrit que Sa Majesté, informée des sacrifices qu'il faisait en quittant Paris, voulait qu'il lui peignît tous les ans un tableau de 13 pieds sur 10, et qu'à son retour il eût une pension de 2,000 livres. Ces grands travaux devaient faire partie d'une suite de compositions historiques destinées à décorer la grande galerie du Louvre, d'après un projet de M. d'Angivilliers, et aussi à être exécutées en tapisseries des Gobelins. Vien, ayant été longtemps sans recevoir de nouvelles de cette commande, avait fait, en 1779, pour M. d'Angivilliers personnellement, un tableau de chevalet qu'il lui avait demandé : c'était une *Jeune Grecque comparant son sein naissant à un bouton de rose*. D'Angivilliers y mit un prix témoignant de sa générosité. Peu de

temps après, Vien traita en grand, sur une toile de 8 pieds sur 10, ce sujet : *Hector vient déterminer Pâris à prendre les armes*, et l'envoya en France au comte d'Orsay, pour qui il l'avait peint. Aussitôt qu'il en eut connaissance, le ministre des arts écrivit à Vien une lettre de quatre pages, dans laquelle il lui mandait que ce tableau avait été parfaitement accueilli du public et des amateurs; que, pour lui, il en avait été enchanté, « et la preuve, ajoutait-il, c'est que je vous charge d'en faire pour le roi deux autres de 13 pieds sur 10, sur des sujets que vous prendrez à votre choix dans Homère. » Il fit en même temps tout au monde pour acquérir, pour Louis XVI, celui du comte d'Orsay, mais l'heureux possesseur ne voulut le céder à aucun prix.

Les deux tableaux que Vien fit furent : *Briséis emmenée de la tente d'Achille* (1781), qui est dans les magasins du Louvre, et *Priam partant pour supplier Achille*, qui ne fut achevé qu'en 1783, à Paris, et qui est au même endroit.

Vien peignit encore, étant à l'Académie de France, pour le roi de Pologne, la *Continence de Scipion*, 3^{m},80^{c} carrés, 1779, qui est à Fontainebleau, et, pour M. d'Angivilliers, la *Toilette d'une jeune mariée dans le costume antique*, de 4 pieds sur 3.

A son retour, on se montra très-satisfait de son administration; lorsqu'il alla chez le ministre, celui-ci, qui était malade, lui tendit les bras du plus loin qu'il le vit arriver. Il le remercia chaudement de l'ordre qu'il avait fait régner à l'Académie, tant pour le bien des arts et le progrès des pensionnaires que pour la comptabilité et les détails matériels, après quoi Vien lui remit l'inventaire qui lui avait été demandé de tous les objets qu'il avait laissés dans l'établissement.

Vien reprit ensuite, non sa vie de professeur, car il ne rouvrit pas son atelier à des élèves, mais sa vie de peintre et d'académicien. Dans ces dernières fonctions il rendit encore des services, et sut tirer parti d'une bonne occasion qui s'offrit d'affirmer de nouveau ses principes et de pousser à leur application.

De la Tour avait fondé un prix d'émulation pour les élèves; il avait voulu qu'ils donnassent tous les ans une demi-figure peinte d'après le modèle vivant, ou, alternativement, cette demi-figure et une figure dessinée d'après l'antique. Il avait déposé entre les mains de Pierre, alors premier peintre et directeur de l'Académie, 10,000 livres, pour que l'intérêt de cette somme fût consacré à la récompense du lauréat et aux frais qu'entraînerait le concours.

A l'arrivée de Vien, il y avait huit ans que cette fondation était faite, et elle n'avait jamais été appliquée. La première fois qu'il alla à l'Aca-

démie, l'ordre du jour amena une proposition du directeur tendant à remettre au frère de la Tour, comme étant sans usage, la somme déposée. La plupart des membres opinaient du bonnet, la chose paraissait juste, et d'ailleurs on n'osait contredire le premier peintre. Vien se lève : « Comment, messieurs, dit-il, vous voulez rendre cette somme, quand vous savez que la volonté formelle du donateur a été d'accélérer les progrès de l'art, de faire, par l'émulation, avancer tous les élèves! Quoi! M. de la Tour veut obliger la jeunesse à peindre d'après nature et à dessiner d'après l'antique, et vous, messieurs, conservateurs du feu sacré des arts, vous empêchez cet établissement! A quoi donc l'Académie doit-elle servir, si ce n'est au bien des arts et des élèves? Est-ce pour nous dire bonjour et bonsoir que nous nous rassemblons ici ? »

Ces paroles prononcées avec une certaine véhémence produisirent l'effet que Vien en attendait. La somme fut gardée et placée. Ce n'est pas tout : la Tour n'avait demandé que l'alternation, c'est-à-dire qu'il y eût, une année, un prix pour la figure peinte, et l'autre année un pour le dessin d'après l'antique; Vien fit joindre les deux prix pour chaque année; la somme de 300 francs pour le prix lui paraissait assez forte pour qu'on pût, chaque année, demander les deux travaux aux concurrents.

Après la séance, la plupart de ceux de ses confrères qui avaient dès l'abord été d'avis qu'on rendît les 10,000 livres le remercièrent du « courage » qu'il avait montré.

Ainsi se passait la vie de Vien, consacrée à ses travaux personnels, à l'Académie et à des visites chez tous ceux qui désiraient le consulter sur leurs œuvres, visites qu'il ne refusa jamais de faire jusqu'à ses derniers jours, trouvant de l'intérêt à toutes les manifestations, quelles qu'elles fussent, d'un art qui avait fait le bonheur de sa vie.

XVI.

Il arrivait doucement au sommet.

Après avoir été reçu chevalier de Saint-Michel au premier chapitre qui fut tenu, en 1781, par le duc de Cossé; après avoir été élu associé honoraire de l'Académie de Saint-Luc de Rome en 1783, associé honoraire de celle de Toulouse en 1785, chancelier de l'Académie, le 3 septembre de la même année, associé honoraire de l'Académie d'architecture en 1788, il était appelé, le 17 mai 1789, aux fonctions de premier peintre du roi, en remplacement de Pierre, mort presque subitement

le 15. Il était présenté en cette qualité au roi qui, comme toute la cour, le comblait de marques de bienveillance. Le 30 mai, le comte d'Angivilliers le présentait à l'Académie des beaux-arts, qu'il présidait ce jour-là en séance extraordinaire, et Vien était aussitôt élu directeur à l'unanimité.

On lit dans l'*Almanach royal* qui parut le 1er janvier 1790, et est le dernier qui ait porté ce titre sous l'ancienne monarchie :

« Directeur et chancelier de l'Académie royale de peinture et de sculpture : M. Vien, chevalier de l'Ordre du roi, premier peintre de Sa Majesté, ancien directeur de l'Académie de France à Rome, directeur des manufactures royales des Gobelins et de la Savonnerie, honoraire associé libre de l'Académie royale d'architecture, directeur honoraire de l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Marseille, associé honoraire de l'Académie de Saint-Luc de Rome, de Parme et de Toulouse, recteur du Quartier de Juillet. »

C'était beaucoup, c'était tout ce qu'un artiste français pouvait alors désirer. Mais cette prospérité complète devait s'évanouir rapidement. Vien avait été nommé premier peintre douze jours après la réunion des états-généraux.

« Je n'ai pas joui longtemps, dit-il avec une sérénité charmante, de toutes ces places. Je perdis tout ce que j'avais gagné dans ma vie. Heureusement, mon caractère ferme et gai m'a soutenu dans ce renversement de ma fortune, et mon talent m'a aidé à me distraire de mes pertes. Dans le moment le plus fort de la Révolution, où je venais d'apprendre que le premier architecte du roi avait payé la place qu'il avait à la cour de la perte de sa tête, je me dis qu'il serait fort possible que le premier peintre, sans qu'on eût égard à son âge ni aux services qu'il pouvait avoir rendus aux arts, fût traité comme l'architecte. Cette pensée n'altéra pas mon courage. Fermement résolu à attendre l'événement, quel qu'il fût, j'éloignai de moi toute pensée inquiétante et cherchai dans les occupations de mon art un adoucissement à mes malheurs. J'entrai dans mon cabinet; je traçai sur le papier de jeunes Grecques cueillant des fleurs, à qui des Amours décochent des flèches; je trouvai dans ce croquis le motif d'une suite dont j'ai fait vingt dessins de *Jeux de Nymphes et d'Amours*. J'ai fait ensuite vingt autres dessins des *Vicissitudes de la guerre*, depuis le départ d'une armée jusqu'aux réjouissances publiques. Ces deux suites, ainsi que deux autres dessins sur différents sujets, m'ont été achetées par l'architecte de M. Becfort, Anglais. Lorsque ces dessins me furent enlevés, j'imaginai (car je n'ai jamais pu rester oisif) de faire une troisième suite composée de trente et un sujets représentant le

Bonheur de la Vie, ou l'Union de l'Hymen avec l'Amour (1797-1799).

« C'est ainsi que dans la retraite et dans le travail je passai le temps des orages révolutionnaires ; c'est dans des occupations si étrangères aux secousses et aux fléaux politiques que j'attendis les beaux jours. Ils revinrent enfin avec le sauveur de la France, et je terminais la suite de mes dessins représentant le *Bonheur de la Vie*, quand je fus nommé membre du Sénat conservateur. J'avoue que cette nouvelle qui fait actuellement, non pas en peinture, mais bien réellement le bonheur de ma vie, me surprit au delà de toute expression. J'étais bien loin d'y penser quand M. Chaptal, qui n'était pas encore ministre de l'intérieur, vint me l'annoncer, etc.... Grâces en soient rendues au libérateur de la patrie, qui, non content de délivrer la France des factions qui lui ont causé tant de malheurs, vint, à force de victoires, apprendre à l'Europe que la France bien conduite sait reprendre la place qu'elle n'aurait jamais dû perdre. »

C'est là tout ce que nous dit Vien sur sa vie depuis 1789. Nous avons donc dû chercher ailleurs son histoire depuis cette époque jusqu'en 1809, époque de sa mort.

FRANCIS AUBERT.

(La fin prochainement.)

EXPOSITION UNIVERSELLE

LE BRONZE

DANS LES SALLES DE L'HISTOIRE DU TRAVAIL.

Le rapporteur officiel qui sera chargé, cette année, d'apprécier les progrès de l'industrie du groupe III, classe 22, serait mal venu de prétendre, comme le fit jadis un de ses prédécesseurs, que ce furent les Keller qui débutèrent, en France, sous Louis XIV, dans l'art du bronzier qui y était inconnu jusque-là. L'exposition de l'Histoire du travail lui montrerait, au cas où il l'aurait ignoré, et cela par une suite non interrompue d'œuvres d'importance diverse, que la pratique n'en fut jamais abandonnée, ni chez nous, ni ailleurs.

La série commence avec l'époque que la commission de l'Histoire du travail, pour ne point se compromettre, a appelée « la Gaule indépendante, » passant ainsi sans encombre entre les celtisants et ceux qui parlent d'un âge du bronze. Elle a prétendu que toute la Gaule n'était point celtique, et elle a été d'avis qu'il n'y avait point, d'une façon absolue, d'âge de la pierre, ni d'âge du bronze, ni d'âge du fer. Si la pratique de l'affinage du cuivre a précédé celle de l'affinage du fer, comme cela est probable, il s'en faut d'abord de beaucoup que l'on ait abandonné la pratique des instruments de pierre et d'os, alors que l'on était déjà très-habile dans la fabrication du bronze, et que la forge du fer n'ait point été contemporaine, au moins pendant un temps, des périodes où la pierre et le bronze ont semblé exclusivement employés.

D'abord le fer, qui résiste difficilement aux causes de destruction qu'il rencontre naturellement dans le sol généralement humide de nos contrées, a dû souvent disparaître des tombes où l'on rencontrait l'or inaltérable et le bronze qui, sans l'être au même degré, résiste longtemps. Puis les explorateurs s'inquiétèrent peu des quelques fragments sans forme, tout couverts de lamelles de rouille, qu'ils pouvaient rencontrer. Cela n'était précieux ni par la matière, ni par l'art. On ne signale jamais la présence du fer dans les fouilles faites anciennement, tandis qu'on le mentionne aujourd'hui dans des circonstances identiques.

D'ailleurs on a trouvé dans le Jura des forges dont les scories accumulées recouvrent des instruments de pierre. Les forgerons de ces temps reculés n'agissaient pas autrement que les nègres de l'Afrique centrale qui, aujourd'hui encore, fabriquent des houes, supérieures à celles que l'Angleterre veut leur envoyer de Scheffield, à l'aide d'une forge dont une enclume de grès, un marteau de silex et un soufflet composé d'un vase de terre fermé par une peau mobile font tous les frais.

S'il est bien vrai que la succession des âges que l'on a appelés de la pierre, du bronze et du fer, peut être graphiquement figurée par trois losanges se pénétrant par leurs extrémités, comme les maillons d'une chaîne, peut-on dire que la Gaule ait été indépendante dans toutes les parties de son territoire, alors qu'on y fabriquait avec le bronze certains ustensiles d'une forme bien caractéristique? Nous ne le pensons pas. Mais, si elle ne l'était point dans les faits, comme elle l'était dans l'art, quel qu'il fût, il vaut mieux après tout, donner cette appellation, qui ne préjuge rien, à l'époque que cet art particularise.

Dans la section qui leur est affectée, les armes et les parures sont nombreuses et d'une remarquable exécution; elles offrent des points de comparaison intéressants, tant par leur similitude que par leur dissemblance avec les produits du même art en Italie, en Hongrie, en Suède et en Danemark.

Sans vouloir insister sur les questions archéologiques dont ces comparaisons doivent être l'objet, nous ferons remarquer une pratique industrielle que révèlent ces expositions : c'est la fonte du bronze dans des moules de même matière. L'industrie moderne use du même procédé pour la fonte du zinc, ce qui lui permet de livrer à un prix si peu élevé ce que l'on appelle les zincs d'art. Le moule de bronze une fois fait et établi avec soin sert longtemps, sans qu'il soit nécessaire de réparer la pièce fondue dans son intérieur, tandis que le bronze ne peut se fondre que dans des moules de sable, qu'il faut refaire sur le modèle pour chaque fonte nouvelle. Il y a là une main-d'œuvre importante, qui

exige des ouvriers très-expérimentés et de nombreuses réparations sur la pièce coulée.

Si l'alliage employé par les ouvriers de la Gaule indépendante pour faire leurs moules diffère essentiellement de celui des haches qui y étaient coulées, il y aurait là, ce nous semble le point de départ d'essais dont l'industrie du bronze pourrait tirer parti.

Pour l'époque de la « Gaule sous la domination romaine » les produits sont nombreux et magnifiques.

Ont-ils été modelés et fondus sur le sol de ce qui constitue aujourd'hui la France? Nous n'oserions le dire pour tous, mais certainement nous l'affirmerions pour plusieurs. Il nous semble reconnaître quelque chose que nous appellerons une influence d'école dans certaines statues de provenances fort diverses, comme l'Apollon du musée de Troyes, comme celui du musée d'Évreux, et même le Jupiter de Lyon. Dans le dessin de la poitrine et des hanches, dans la douceur du modelé plus efféminé que dans les antiques grecs ou romains, nous trouvons quelque chose de particulier qui se voit aussi dans l'Apollon de Lillebonne, que possède le musée du Louvre.

Si nous descendons à des œuvres de moindre importance, les séries de bracelets dont M. Barry, de Toulouse, a envoyé une si magnifique collection, semblent indiquer un style différent suivant la contrée où ceux-ci ont été trouvés, et prouveraient qu'un atelier spécial devait exister dans chacune de ces contrées.

Nous nous contentons d'indiquer ces faits qu'une plume plus compétente que la nôtre et plus familière avec l'antiquité pourra développer ou contredire.

Avec les Francs la barbarie recommence dans le dessin : mais la matière est toujours belle et le temps l'a recouverte d'une patine qui lui ajoute une qualité nouvelle. Pendant cette époque le bronze, que le fer vient suppléer dans les armes, reste à l'état de bijou. Il se combine avec

les verroteries pâles, et remplace pour le commun l'or et le grenat qui composent la parure des chefs.

L'époque carlovingienne a laissé quelques belles œuvres de bronze, mais à l'Exposition l'on n'en voit guère. Quand nous aurons noté la statuette équestre de Charlemagne qui est passée de la cathédrale de Metz dans le cabinet d'Alexandre Lenoir, et de là dans celui de M. Evans-Lombe, bronze qui avait été prêté à l'Exposition rétrospective de 1865 et que la *Gazette des Beaux-Arts* a publié[1]; quand nous aurons cité deux lampes en forme d'oiseau, deux cassolettes suspendues que M. B. Fillon, leur possesseur, croit être de cette époque, et les fragments de la garniture d'un coffret appartenant à M. V. Gay, fragments composés de deux anses d'un dessin presque grec et de montants d'angle, formés d'arc en plein cintre, superposés, nous aurons tout signalé.

Le moyen âge est plus riche.

C'est d'abord pour le XIe siècle le chandelier appartenant au musée départemental d'antiquités de Rouen, composé d'un Samson déchirant la gueule du lion, puis la « clochette romane à jour » de l'hôpital de Reims, que M. Didron a rendue célèbre en éditant des reproductions fort exactes, avec ou sans patine, de ce meuble auquel il avait voué une particulière affection[2].

Aux premiers commencements du XIIe siècle appartient le chandelier, chef-d'œuvre de fonte à cire perdue, qui de Glocester où il fut fabriqué devint la »propriété de l'église du Mans. Relégué longtemps dans le fond d'une armoire, ce chandelier est retourné en Angleterre après avoir passé par les cabinets d'Espaulart et Soltykoff. Le musée de South-Kensington l'a prêté à la section anglaise[3].

Deux petits pieds de chandelier, appartenant l'un à M. A. de Basilewsky, l'autre à Mme la comtesse Dzialynska, procèdent du même art dont la rudesse n'exclut point une certaine recherche dans la complication bizarre des lignes et des enlacements.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, p. 289.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, page 225.
3. *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, page 235.

Il faut reporter à l'épanouissement du style de transition le bel encensoir de M. Benvignat connu parmi les archéologues sous le nom d' « encensoir de Lille ». Par un symbolisme ingénieusement appliqué à l'objet, le couvercle sphérique de ce meuble est surmonté par les trois enfants qui du sein de la fournaise élevèrent un cantique de foi vers le Dieu d'Israël et par l'ange que Dieu envoya pour les délivrer [1].

Les deux magnifiques fragments de l'ancien candélabre à sept branches de Saint-Remi (musée de Reims), qui était haut de dix-huit pieds et large de quinze, et qui ne devait avoir pour rival que celui de la cathédrale de Milan, appartiennent encore au XIIe siècle, ainsi que les deux mufles, l'un de lion, l'autre de loup, qui tiennent dans leurs gueules les anneaux destinés à tirer les portes de l'église de Brioude dont la fabrique les a prêtés.

Il nous faut aller jusqu'en Hongrie pour trouver des exemplaires de cette belle dinanderie du XIIIe siècle, qui, transformant en vases les animaux et les monstres, et jusqu'à des chevaliers sur leur « courant destrier », comme disent les chansons de geste, devait donner un aspect si étrangement pittoresque à l'âtre des grandes cheminées des anciens manoirs.

L'un, trouvé en terre près de Cassovie, est un centaure jouant d'une façon de tympanon, tandis qu'un petit homme, debout sur sa croupe, souffle dans une flûte. L'autre est un buste de jeune fille coiffée d'une double natte, qui nous plonge dans les plus insondables mystères ethnographiques. Le masque de cette jeune fille avec ses yeux à fleur de tête, relevés vers les tempes, avec son nez long et droit et sa bouche aux lèvres minces que contracte un léger rictus, offre les plus étranges analogies avec les sculptures grecques archaïques ainsi qu'avec le type indien. Cette dernière ressemblance s'augmente de certains détails. Telles sont deux longues tiges sinueuses, portant des rameaux terminés par un bouton fermé comme celui de la fleur du lotus, tenus par les mains appliquées contre le cou et qui montent de chaque côté de la figure le long de l'anse qui s'insère derrière la nuque.

Mais ce bronze appartient bien évidemment à la civilisation chrétienne, car au sommet de la tête l'ouverture du vase, qui est de forme carrée, porte sur chaque face une représentation de l'une des vertus cardinales. Une cinquième figure armée d'une discipline, qui domine les autres et forme le bouton du couvercle, nous fait songer au commencement de la règle que saint Benoît donna à ses disciples : « *Audi disciplinam, fili.* »

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, page 296.

Ce vase était-il l'hémine qui contenait le vin dévolu à chaque frère? Alors pourquoi cette tête de femme au mystérieux sourire?

Le XIIIe siècle et le XIVe, en dehors de la magnifique série de poids des villes du Midi recueillis avec tant de patience par M. Barry, n'est guère riche qu'en détails de harnachement ou de costume, et qu'en choses que l'on est habitué à classer dans l'orfévrerie. Telle est l'architecture de la châsse de saint Taurin; tel est le reliquaire de saint Pierre et de saint Paul, à la cathédrale de Reims, dont la *Gazette des Beaux-Arts* publiait dernièrement un bois charmant[1].

Les séries de fermaux, de boucles et de ferrets réunies par M. Vor Gay, ainsi que les figures et les accessoires en métal des émaux de Limoges ou de la Lorraine, montrent, à défaut de grandes œuvres, que le moyen âge n'avait point perdu la pratique du bronze et qu'il savait plier ce dernier aux infinis détails de l'art civil et de l'art religieux.

Le XVe siècle est plus riche, puisque en France il est représenté par le grand ange qui sert de girouette au château du Lude, d'où M. le marquis de Talhouet l'a fait venir; figure datée de l'an 1475 et exécutée par « JEHAN BARBET DIT DE LION, » ainsi que l'établit une inscription fondue en relief sur l'une de ses ailes.

La statuette équestre de Jehanne Darc, qui porte sur le terrain où elle pose cette inscription, ciselée au XVe siècle : « *La pucelle Dorliens* », est une de ces raretés historiques comme le cabinet de M. Carrand en possède tant, et qui peut marcher de pair avec la statuette équestre de Charlemagne.

La Hollande expose dix statuettes charmantes de ses anciens ducs, qui étaient placées jadis, — et nous ne savons si elles le furent dès l'origine, — au dessus des grilles du tribunal de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam. Sauvées de l'incendie qui en 1652 détruisit cet édifice, elles furent installées dans celui que l'on reconstruisit en 1655 au-dessus des lambris de la trésorerie, d'où elles sont passées dans la collection du musée d'antiquités de l'hôtel de ville.

Ces statues sont presque le pendant en bronze des portraits peints de Van Eyck. Certes, nous sommes loin de les mettre sur la même ligne que le magnifique portrait d'homme si laidement coiffé d'un chapeau, que l'on admire à la National-Gallery, mais il nous est impossible de ne point songer à ce chef-d'œuvre, lorsque nous examinons l'homme également en chapeau, qui passe pour être le duc Jehan d'Avesnes. Des deux côtés c'est la même naïveté et la même recherche du caractère. Seulement,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII, p. 129.

la peinture est d'un exécutant de génie, et le bronze d'un artiste simplement habile [1].

C'est en Italie qu'il faudrait aller pour étudier les bronzes de la Renaissance, qui là commence avec le XVe siècle. Ce que nous possédons de français en France est peu de chose. Nous ne trouvons guère que la tête peu flattée de François Ier posée sur un buste de marbre, appartenant à M. le baron Jérôme Pichon, et que le buste de Jean de Morvillers, ancien évêque d'Orléans, prêté par son illustre successeur. Ce bronze, qui passe à Orléans pour être de Germain Pilon, a certainement été exécuté d'après le cadavre. La main de l'artiste n'a point été assez vivante pour effacer les traces qu'avait laissées le doigt de la mort.

Les médaillons sont plus nombreux, et tous sont en fort beaux et souvent en multiples exemplaires prêtés par MM. B. Fillon, Labouchère et Dutuit. La série commence par celui que la ville de Lyon fit exécuter en 1499, en l'honneur du mariage d'Anne de Bretagne et de Louis XII; elle se continue par ceux des Valois. Plusieurs, où la tête est représentée de trois quarts, sont exécutés avec une merveilleuse entente du bas-relief, tandis que le caractère du modèle est traduit avec un soin si étrange. Elle se termine par les beaux médaillons que Dupré a exécutés pour Henri IV.

Citons enfin une œuvre qui semble italienne par son élégance : c'est un marteau de porte dont l'anneau est formé par deux dauphins qui mordent un mascaron. Il provient d'une ancienne maison de Lyon, et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'une ville qui a donné par son imprimerie de si grandes preuves de goût ait possédé des artistes capables d'imaginer et de fondre le bronze prêté par M. Chabrières.

La figure de Louis XIV, presque seule, remplit le XVIIe siècle.

Ici le roi est à cheval; le voilà de moyennes proportions, allant gravement au pas de sa solide monture, le bâton de commandement au poing : le voilà de proportions plus petites, et d'après la même œuvre de Girardon sans doute : exposé en grand par M. Strauss, en petit par

1. Gravés dans les *Antiquités des Pays-Bas*, par M. D. Van der Kellen, qui a été chargé de l'organisation de l'Histoire du Travail pour la Hollande.

Mme Alfred Ramé. Le voilà encore à cheval, mais au galop et renversant un groupe de vaincus. — Ici le roi est à pied, se faisant pendant à lui-même; regardant de droite combien il est majestueux, portant sur la jambe gauche, la main appuyée au bâton de commandement posé sur la hanche droite, et regardant de gauche combien lui sied la pose absolument symétrique.

A côté de ces bronzes qui appartiennent à M. le Bon Roger, le roi est encore représenté assis, mais toujours cuirassé à l'antique et coiffé de la perruque in-folio. Dans ce dernier, exposé par M. Nadault de Buffon, le métal est revêtu d'or moulu.

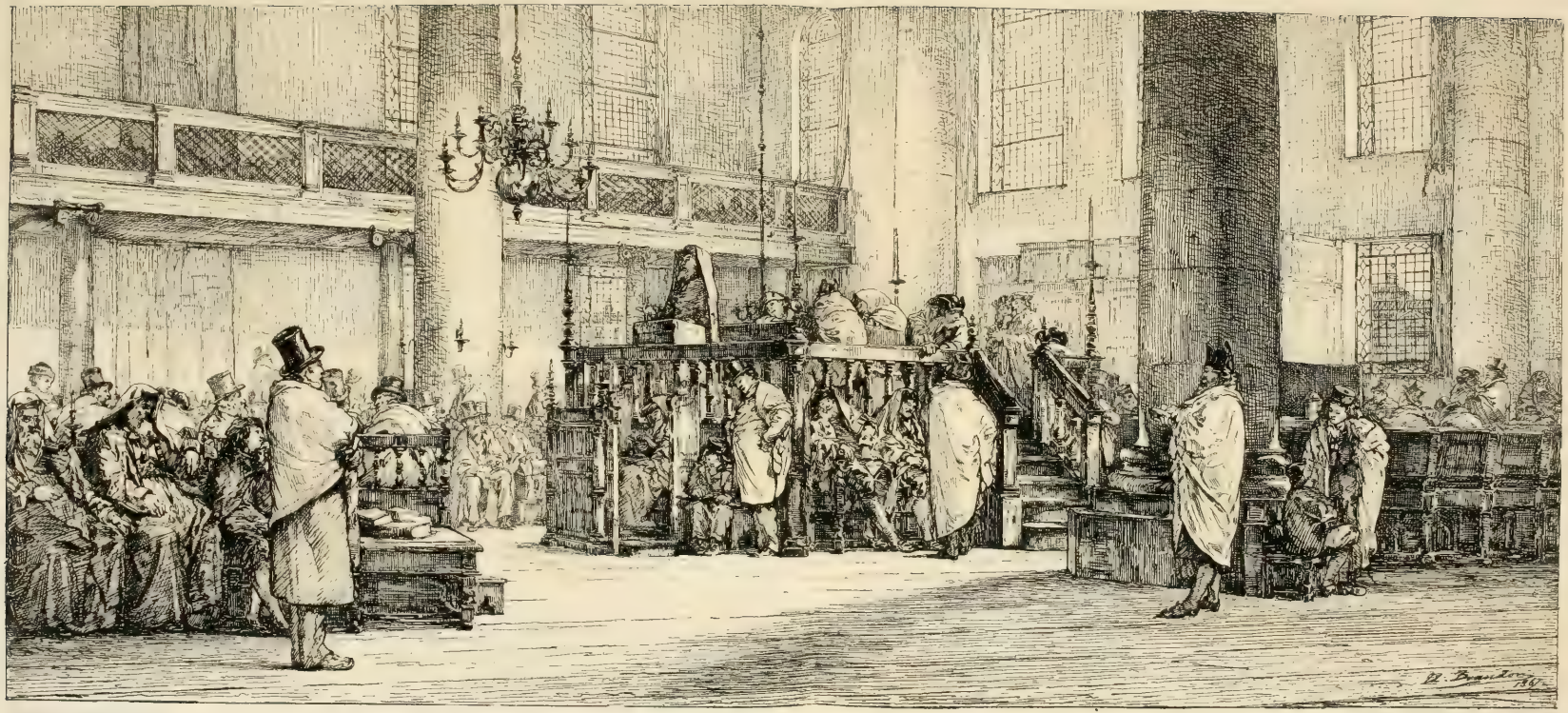
Deux figures de Bacchus et d'Amphitrite sur des socles quadrangulaires ornés de médaillons, dans le style de Lepautre, appartenant à M. E. Dutuit, et deux cassolettes sur des socles triangulaires composés des mêmes élémens, à M. Groult, bronzes dorés d'ameublement, nous indiquent quel était le style français vers la fin du XVIIe siècle.

Avec le XVIIIe siècle le bronze cesse d'être statuette ou statue, du moins à l'Exposition, pour ne plus devenir que l'accessoire d'un meuble, quand il n'est pas meuble lui-même : pendule, chenet ou candélabre, ou bien garniture de commode ou de bureau. C'est ainsi qu'il se présente à nous dans les belles expositions de M. L. Double, de MM. E. Dutuit et Lafaulotte, de M. le Cte de la Béraudière, de M. le Cte de Beaussier ou de M. le Vte Clerc.

Nous ne parlerons point de toutes ces belles choses que Saint-Germain, Caffiéri ou Gouthière ont exécutées et parfois signées. Un ami de ces époques gaiement tourmentées et qui en sait beaucoup plus long que nous sur elles, comme sur beaucoup d'autres choses, en a entretenu les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* à propos de l'Exposition rétrospective, et nous lui laissons très-volontiers la place libre, afin qu'il puisse recommencer ses aimables études à l'aide de monuments nouveaux.

Nous nous arrêterons sur la *Diane* de Houdon, réplique de l'exemplaire du Louvre, possédée par M. Aguado, pour nous occuper, dans un prochain numéro, de l'industrie moderne.

ALFRED DARCEL.



LE SERMON DE DAIAN CARDOZO

LES BEAUX-ARTS

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

XI.

FRANCE.

Lorsque, au sortir des galeries occupées par les œuvres des artistes étrangers, on pénètre dans les salles consacrées à l'école française, on se trouve dans une atmosphère plus saine, dans un milieu plus robuste. On sent, dans l'impression d'ensemble qui se dégage de notre exposition, le résultat condensé d'un long effort, un capital accumulé de richesses collectives, et, par-dessus tout, la sérénité d'une école qui a depuis longtemps fait son 89. Quelques œuvres maladives qui détonnent çà et là ne parviennent pas à modifier l'aspect général, dont le caractère dominant est la sagesse, la santé, la modernité. On a fort bien compris, je suppose, que lorsque, à chaque Salon annuel, la critique affecte des airs attristés et se voile de deuil, c'est parce qu'elle s'imagine que le noir lui va bien. Ne prenons pas trop au sérieux ces mélancolies de chaque printemps. La preuve que nos expositions n'étaient pas si pauvres, c'est qu'on a pu, par un choix d'ailleurs bien incomplet des œuvres qui y ont figuré depuis ces dernières années, orga-

niser au Champ de Mars deux vastes galeries qui ont véritablement fort bon air. Bien que la plupart de ses grands maîtres ait disparu, l'école française fait encore une certaine figure dans le monde. Avec des éléments différents, 1867 confirme 1855 : nous constatons le fait purement et simplement, sans en tirer vanité au point de vue du patriotisme national. Mais nous aimons à redire que nous avons fort bien manœuvré en nous affranchissant, il y a trente ans, de toutes les doctrines surannées, et qu'en définitive un art indépendant a, plus que tout autre, des chances pour devenir un art fort.

Cette valeur moyenne de l'école française étant ainsi reconnue, la critique doit changer son ordre de bataille et ses méthodes. Elle n'a plus de découvertes à faire, presque toutes les œuvres exposées lui sont depuis longtemps connues, et le lecteur n'a pas besoin qu'on lui présente nos artistes, comme on lui a présenté MM. Basile Peroff et Rosalès, Stefano Ussi et Fagerlin. Notre devoir est de rendre à l'école une justice collective, car, après la longue route que nous avons parcourue, il ne saurait être question d'examiner l'un après l'autre chaque tableau et de photographier le portrait de chaque exposant. Notre devoir est aussi de mettre à part les meilleurs, et encore le ferons-nous d'une manière sommaire, car la *Gazette* est pleine de leurs éloges, et nous ne pouvons répéter ici ce qui, à propos des Salons annuels, a déjà été dit par Charles Blanc, par Léon Lagrange et par un autre critique.

Il serait curieux de rechercher dans quelle mesure le jury international des récompenses a ébauché notre travail. Nous l'avons dit bien des fois, nous croyons au talent plus qu'aux médailles, et lorsqu'une œuvre se présente à nous, il ne nous vient jamais la pensée de demander si l'auteur a son brevet. Réclamer leurs papiers à d'honnêtes gens, c'est faire métier de gendarme. La médaille est essentiellement chimérique : elle n'existe qu'à l'état conjectural, comme l'indice d'une situation supposée, comme révélation d'une mode à laquelle les jurys croient devoir sacrifier ou d'une nécessité qu'ils subissent. Donc, nous y croyons peu. Voyons cependant, à titre de curiosité pure, comment la commission des récompenses s'est acquittée cette année de son office.

Lorsqu'on examine dans son ensemble le travail du jury international, on voit, pour nous en tenir ici à la France, que plus d'une méprise a été commise, que tel artiste placé au second rang pourrait monter au premier ou descendre au troisième, que le sentiment d'une hiérarchie véritable a été bien des fois méconnu, et cependant que, dans la loi générale qu'il a appliquée, le jury a eu un certain besoin, un certain appétit de justice. Nous lui pardonnons ses concessions et ses erreurs, en raison

de ses hardiesses. Du reste, nous ne voulons rien discuter, et nous ne prendrons des faits que ce qu'ils ont de véritablement significatif.

Quatre prix d'honneur ont été décernés : les victorieux de la première catégorie sont MM. Meissonier, Cabanel, Gérôme et Théodore Rousseau.

Il ne nous déplaît pas de commencer le compte rendu de l'Exposition par l'examen des œuvres de M. Meissonier. Il est assurément un des privilégiés de la fortune, et lorsque tant d'autres ont faibli, il semble vouloir grandir encore. Nous avons d'autant plus de joie à le dire, que l'éloge que nous lui avons donné jadis a été souvent tempéré par quelques réserves. S'il nous souvient de nos critiques d'autrefois, nous avons pu reprocher à M. Meissonier de restreindre le choix de ses sujets dans le cercle étroit du XVIIIe siècle qu'il a sans doute assez bien deviné, mais qu'il n'a point « vécu, » et dont Moreau le Jeune et les Saint-Aubin ont, mieux que lui, raconté les mœurs, dessiné les costumes et redit le vif esprit. Il nous semblait que M. Meissonier n'avait rien à perdre et qu'il avait sûrement beaucoup à gagner en traitant des motifs d'un intérêt plus réel pour les curiosités contemporaines. Nous citions volontiers pour exemple cette *Barricade*, qui reste son œuvre la plus émue. Nous lui disions que la vie moderne a sa poésie et sa grâce, et que, parmi les spectacles du foyer et de la rue, il en est peut-être quelques-uns qui ne sont pas indignes de son pinceau. Au point de vue purement pittoresque, nous faisions aussi nos objections. Il nous semblait qu'on s'était trop hâté de donner à M. Meissonier le surnom de Hollandais. Malgré l'heureuse liberté de son exécution, malgré la virtuosité de sa touche, nous ne comprenions pas qu'on l'eût comparé à Metsu. Sa perspective nous paraissait étrange : ses fonds détaillés et accentués comme des premiers plans, la prédominance des accessoires sur les personnages, son zèle excessif à tout dire alors qu'il aurait fallu parler *mezzo voce*, ou même se taire, enfin cet éparpillement de petites lumières piquées sur toutes choses et souvent sur les choses les plus lointaines, tout cela nous troublait, et nous ne pouvions retrouver dans la plupart des cadres de M. Meissonier cette forte unité, cette atmosphère doucement ambiante qui furent si chères aux Hollandais du bon temps.

Ces critiques, que nous osions à peine présenter avec des réserves infinies, M. Meissonier se les est adressées à lui-même. En un temps où les décadences sont rapides, il ne s'est pas borné à conserver ses éminentes qualités de peintre, il a fait un pas en avant, il a renouvelé et agrandi ses sujets, il a simplifié « l'éclairage » de ses tableaux, il a cherché cette unité qui lui manquait jadis. Il n'est pas possible d'assigner

à cette transformation une date rigoureusement précise; mais nous croyons que le Salon de 1864 marquera dans la biographie de M. Meissonier. C'est vers la fin de cette exposition qu'on vit paraître sa *Campagne de France*, mélancolique souvenir des désastres de 1814. L'auteur, qui jusque-là avait traité des sujets peu significatifs, abordait franchement la tragédie, et son talent sembla avoir emprunté quelque chose à la gravité de la scène représentée. Parmi les figures de généraux qui suivent Napoléon, il en est d'excellentes, et l'attention du spectateur est surtout conquise par cette lointaine rangée de soldats, foule sans nom qui marche dans la boue et dans la neige et qui se traîne auprès des chefs comme une légion de fantômes, on dirait presque comme un cortége de remords. Ce tableau, qu'on peut revoir au Champ de Mars, reste un des meilleurs dans l'œuvre de M. Meissonier, c'est le point de départ de sa manière nouvelle. Nous ne parlerons pas ici des toiles déjà connues qui l'accompagnent : il a été question dans la *Gazette* de la *Lecture chez Diderot*, du *Corps de garde* et du *Capitaine*, qui parut pour la première fois en 1862 à l'exposition du cercle de la rue de Choiseul, et qui a été finement gravé par Charles Blanc[1]. Un intérêt plus vif s'attache aux nouveaux tableaux de M. Meissonier, à l'excellent portrait de M. Delahante, à l'*Ordonnance* et au *Desaix à l'armée de la Moselle*. C'est là surtout que le progrès se révèle, éclatant, incontestable. Ces deux derniers tableaux sont de véritables compositions, où les figures, nombreuses et caractérisées, ont, pour M. Meissonier, des dimensions exceptionnelles. Dans l'*Ordonnance*, un soldat rend compte de sa mission à un officier qui l'écoute en se chauffant devant une cheminée. La mimique est d'une justesse parfaite, et l'expression des visages est poussée assez avant. Mais ce qui caractérise surtout les dernières œuvres de M. Meissonier, c'est une exécution agrandie, un meilleur sentiment de la lumière, et un commencement de courage dans la voie difficile des sacrifices. L'habile maître acquiert la notion des plans; ses œuvres, qui n'ont longtemps vécu que par le détail, séduiront bientôt par leur effet d'ensemble. Ce titre de Hollandais qu'on a trop vite donné à M. Meissonier paraît l'avoir tenté, et il met visiblement son effort à s'en rendre digne. Il est, à bien des égards, le héros de l'Exposition française.

Bien que M. Cabanel ait obtenu, lui aussi, un des prix d'honneur, on peut douter que sa réputation sorte tout entière du concours que nous racontons. Un de ses tableaux, isolé, peut faire prendre le change; mais lorsque ses œuvres se réunissent en grand nombre, elles s'expliquent un

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 92.

peu indiscrètement l'une l'autre et fatalement elles se nuisent. L'exposition de M. Cabanel révèle chez lui plus de fadeur qu'on ne supposait, et je ne suis pas assuré que tous ceux qui, lors de leur première apparition, ont salué de si vifs éloges la *Nymphe enlevée par un faune* et la *Naissance de Vénus*[1], puissent retrouver leur première admiration. Un certain goût d'arrangement, une certaine recherche des lignes heureuses, demeurent visibles dans ces tableaux; mais les concessions aux appétits vulgaires y sont si nombreuses, le désir de complaire aux curiosités bourgeoises est si lisiblement écrit, qu'on s'étonne un peu d'avoir vu réussir des œuvres si mondaines et, au fond, si agréablement banales. La *Nymphe enlevée par un faune* est d'une telle indécision dans les formes, d'un modelé si fondant, d'une si grande mollesse de pinceau, qu'elle se refuse à toute analyse. M. Cabanel est plus maître dans le portrait; nous avons discuté jadis celui de l'Empereur, mais si le style manque absolument à cette effigie officielle, on ne peut nier qu'elle ne soit bien peinte. Le portrait de M. Rouher n'a pas les mêmes qualités : il est traité avec une mollesse singulière. La virilité du pinceau n'est pas le fait de M. Cabanel. Il est mieux doué du côté de la grâce, et il sait évidemment quelque chose des élégances parisiennes et du charme de la femme moderne. Son portrait de Mme la comtesse de Clermont-Tonnerre reste le morceau capital de son exposition.

A ces œuvres connues et qui représentent assez bien l'effort qu'il a pu faire pendant ces dernières années, M. Cabanel ajoute une œuvre nouvelle. Il a peint pour le roi de Bavière un immense tableau, le *Paradis perdu*. Nous aimons ces audaces, alors même que le succès n'y répond pas complétement. Adam et Ève ont touché au fruit de l'arbre fatal. Dans un coin du ciel entr'ouvert, Dieu apparaît en compagnie de quelques chérubins, et, le bras étendu, il prononce contre les coupables la sentence qui les condamne. Assis au pied de l'arbre de la science, Adam s'absorbe dans une mélancolie raisonnée; il entrevoit, pour lui et ses fils, les tristes perspectives du travail éternel; plus faible et moins faite pour la lutte, Ève se laisse aller à un véritable désespoir; elle pleure, elle a par avance la nostalgie du paradis qu'elle a traversé et qu'elle ne retrouvera plus. Au premier plan, le démon, aux yeux pleins de flamme et de sang, s'évade, et va, le plus mélodramatiquement du monde, disparaître par une trappe. Cette figure est inutile, désagréable, prétentieuse; elle représente cet élément banal que M. Cabanel aime à introduire dans presque tous ses tableaux. Elle nuit en outre à la compo-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, p. 483 ou t. XV, p. 572.

sition, en la faisant pencher d'un côté. Le roi de Bavière demandera peut-être la suppression de ce comparse. Cet accessoire enlevé, il restera dans le *Paradis perdu* le groupe de Dieu rendant la justice au milieu des anges, les figures, très-soignées, d'Adam et Ève, et un vaste paysage édénique. Ce sera bien assez. Et lorsque le tableau, réduit au strict nécessaire, ne mettra plus en présence que le juge et les coupables, on pourra se demander s'il existe entre tous les héros du drame une unité suffisante. La recherche du style, une tendance, ou du moins une ambition vers le grand, recommandent la figure du divin justicier; l'Adam, au contraire, est d'un type assez vulgaire, et quant à Ève, elle est avenante et coquette. Il semble qu'il y ait en M. Cabanel deux peintres, l'un qui croit encore aux nobles créations qu'il a admirées à Rome, l'autre qui s'inquiète des gens du monde et qui penche vers l'art galant. Cette discordance de style est le défaut capital du *Paradis perdu*. M. Cabanel hésite entre la gravité et l'agrément; mais le travail doucereux de son pinceau nous fait comprendre de quel côté vont ses secrètes préférences. Il tient à être aimable. Il a de jolis tons roses et des blancs laiteux, et — son *Ève* le démontre — les figures de cire n'ont rien qui lui déplaise.

M. Gérôme est un autre victorieux. Il a eu, lui aussi, le prix d'honneur. Son exposition est tout à fait importante, car elle réunit celles de ses œuvres qui ont eu le plus de succès depuis le Salon de 1857. Nous regrettons de n'y pas retrouver la *Cléopâtre*, pour laquelle la critique fut sévère et qui, contrairement aux habitudes de l'auteur, présentait quelque grâce; car M. Gérôme est rarement heureux dans ses figures de femmes. On se rappelle la poupée grêle et mal bâtie que le roi Candaule montrait à Gygès, on n'a pas oublié les jambes de l'*Esclave* qui a été exposée au dernier Salon. Nous supplions les juges désintéressés d'examiner au Champ de Mars le galbe mesquin et la pauvre attitude de la *Phryné*. L'idéal est maigre, l'art chétif. Mais ce qui, dans ce tableau, est plus fâcheux encore, c'est la fausseté de la donnée morale, le sentiment d'ironie qui traduit en vaudeville une scène solennelle et si caractéristique du génie de l'antiquité. Cette tendance à voir les choses par le petit côté, à tourner tout en caricature est un des plus tristes défauts de ce temps. La *Phryné*[1] de M. Gérôme a été comme un avant-goût des pièces à la mode : la courtisane comparaît devant un aréopage carnavalesque, et, chose impardonnable, elle n'est pas belle. Si M. Gérôme ne croit plus à l'éternelle poésie des légendes grecques, à quoi donc voudra-t-il croire? Du reste, sa plaisanterie est glacée. Dans le tableau des *Augures*,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, p. 266.

il s'est rencontré avec Daumier, qui a une manière à lui de comprendre l'antiquité et qui a du moins le grand rire des maîtres. Daumier est assurément plus comique, et il est plus peintre, quoique son crayon lithographique n'ait à sa disposition que le jeu strident des blancs et des noirs.

Nous avons revu, sans trop de plaisir, le *Molière* de M. Gérôme. Ce que nous en avons dit en 1863, nous pourrions le redire encore; et nous voyons bien ici que lorsqu'un artiste a adopté, pour une de ses peintures, une gamme de coloration franchement discordante, l'œuvre a beau viellir, le temps ne lui apporte pas l'harmonie qui lui manquait. Avec ses bleus et ses rouges hasardeusement associés, le *Molière* reste un tableau aigre et, agaçant pour le regard, comme le peut l'être pour l'oreille le grincement d'un flambeau glissant sur un marbre poli. Le sens historique, la notion du portrait, manquent complétement dans cette composition. Qu'on prenne au hasard une des petites têtes de M. Gérôme, qu'on la compare à celle de l'un des personnages de M. Meissonier, on verra où est le peintre.

Ces défauts existent aussi, mais moins visibles, dans les scènes orientales de M. Gérôme. Elles sont sans doute fort entachées de calligraphie, et la manière en est grêle; mais enfin il y a dans le *Prisonnier*, que la *Gazette* a gravé en 1863 [1], dans l'*Almée*, dans le *Hache-paille égyptien*, un sens curieux des civilisations ou des barbaries exotiques. M. Gérôme a la notion du type, il connaît bien ces races si profondément caractérisées; il est exact, discret et froid. Son pinceau ignore les grands enthousiasmes et le charme passionnant. Aussi nous ne sachons pas que personne ait jamais senti, devant un de ses tableaux, la chaude émotion que donne une véritable œuvre d'art. On en parle volontiers sur un ton modéré, on ne lui refuse pas une certaine estime, et l'on passe.

Ce besoin de justice que nous avons signalé dans le travail du jury des récompenses, cet effort assurément bien incomplet pour restituer à des maîtres méritants la situation qui leur est due, sont surtout visibles en ce qui touche M. Théodore Rousseau. Le prix d'honneur qui lui a été accordé a la valeur d'un événement. Quelle étrange histoire que la sienne! Du talent, il en a eu dès le premier jour, et tout d'abord on ne sembla pas éloigné de reconnaître sa valeur. Son maître Lethière assistait avec bienveillance à ses tentatives hardies, et, en 1834, M. Rousseau obtenait une modeste médaille de troisième classe. Que se passa-t-il l'année suivante? Le jury de l'ancien Institut imagina, on ne sait pour-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, p. 493.

quoi, de fermer, à ce travailleur si bien doué et si sincère, les portes de l'exposition, et il ne fallut rien moins que la révolution de 1848 et le naufrage du vieux monde académique pour rouvrir à M. Rousseau l'arène où il a depuis lors combattu au premier rang. On sait comment il prit sa revanche en 1849, avec cette *Avenue* qui nous montra le vrai soleil jouant dans les herbes dorées ; on sait quel fut son triomphe en 1855, et comment, depuis que les expositions sont devenues annuelles, il s'est habitué à remporter une victoire à chaque printemps. Voilà qu'on lui rend aujourd'hui une éclatante justice : il y a vingt ans, M. Rousseau était indigne du nom de peintre ; aujourd'hui, de par le jury international, il est le premier paysagiste de l'Europe, et du même coup le paysage, qui était autrefois réputé pour un genre secondaire, est placé au même rang que la peinture d'histoire.

Cette aventure n'a rien qui nous étonne; nous pensons seulement qu'on a mis bien du temps à comprendre M. Rousseau. Voilà trente ans que la question est parfaitement claire, bien que l'artiste ait varié dans ses méthodes, qu'il ait tour à tour fait prédominer l'ensemble sur le détail ou le détail sur l'ensemble, et que, toujours touché par la couleur et par la lumière, il ait donné à la précision rigoureuse du dessin plus ou moins d'importance. Pour se rendre compte de ces modifications, de ces progrès et aussi de ces heures d'indécision et de trouble, il faudrait reprendre une à une les œuvres de M. Rousseau, les classer par ordre chronologique, et voir dans chacun de ses paysages quelle part est faite à l'idéal, quelle part au sentiment naïf des réalités familières. Ce travail, qui eût été difficile il y a six mois, est devenu possible depuis que M. Théodore Rousseau a exposé au Cercle de la rue de Choiseul un choix de ses études peintes, éloquent résumé de toute une vie de labeur et de lutte. La première de ces études datait de 1826, la dernière nous conduisait jusqu'à l'heure présente [1]. Cette exposition a été une admirable préface au concours du Champs de Mars. M. Rousseau y triomphe dans des œuvres très-variées, et qui montrent avec quelle sûreté de regard, quelle

1. Les expositions du Cercle des arts, toujours si intéressantes et si « modernes, » ont un peu le tort de se faire en famille et sans catalogue. Faute d'un livret qui reste dans les bibliothèques, on peut les oublier. Il n'en sera pas de même de celle des œuvres de M. Rousseau. Un des admirateurs du peintre, M. Burty, a consigné dans un charmant petit volume le souvenir et la description exacte des tableaux qui composaient cette exhibition. La *Notice des études peintes exposées par M. Théodore Rousseau au Cercle des arts* (Paris, juin 1867) restera pour la biographie du maître la pièce capitale et l'indispensable document. Nous y voyons la première page d'une histoire que M. Burty devrait raconter tôt ou tard.

patience héroïque il a lu et compris le livre éternel. On y retrouve les *Gorges d'Apremont*, du Salon de 1859, le *Chêne de roche* qui fut exposé en 1861, et dont la *Gazette* a donné une eau-forte [1]. D'autres tableaux sont d'hier, ou du moins sont nouveaux pour nous. Sans les examiner tous, nous nous bornerons à citer, comme particulièrement caractéristiques, la *Métairie sur les bords de l'Oise*, paysage blond et fin, comparable aux meilleurs tableaux des Hollandais, et le *Coup de soleil par un temps orageux*, œuvre de la plus rare vigueur, où les verdures, frappées par un rayon glissant entre les nuages, s'exaspèrent et semblent plus vertes. Il se joue là, entre le ciel et la campagne, un de ces drames où la lumière tient le premier rôle, et que M. Rousseau excelle à raconter. Ces deux paysages sont d'ailleurs admirables pour le dessin, et j'aime à constater ici que, si cette qualité a été jadis contestée à l'artiste, elle lui est hautement reconnue par M. Charles Blanc. « Parfois, a-t-il dit, il est arrivé à Rousseau de lâcher son exécution, jamais son dessin ; car c'est justement par le dessin qu'il est fort ; c'est par le dessin, plus peut-être que par la qualité du ton, qu'il a donné du caractère à toutes ses œuvres. » A cette phrase excellente, mais qui exagère un peu une pensée vraie, j'oserai proposer une correction. A mon sens, le dessin et la couleur interviennent pour une part égale dans le résultat austère ou charmant qu'obtient M. Rousseau. Lorsque, dans la féconde rêverie qui précède le travail, il s'est mis d'accord avec lui-même, lorsqu'il a pris son parti d'exprimer un sentiment tendre ou attristé, calme ou violent, il choisit le ton comme il choisit la forme, et il les entremêle si savamment, il les fait si bien concourir à la traduction de sa pensée, que, l'œuvre produite, nous ne savons s'il y faut admirer davantage le coloriste ou le dessinateur. En bonne justice, il faut les admirer tous deux, et dans la même mesure. Il est visible qu'une des choses que M. Rousseau recherche avec le plus vif amour, c'est l'unité. En un temps où la compétition et la multiplicité des systèmes ont mis la discordance dans tant d'esprits troublés, reconnaissons en lui le don précieux entre tous, — l'harmonie.

Après avoir apprécié les œuvres des quatre artistes privilégiés qui ont paru dignes des médailles d'honneur, nous aurions peut-être le droit de laisser là le travail du jury international, et, peu soucieux des récompenses décernées, de nous lancer au hasard de notre fantaisie dans les salles de l'Exposition. Nous voulons cependant tenir compte une fois encore de l'avis du jury, et nous dirons un mot de la première médaille obtenue par M. J.-F. Millet. Cette récompense est pour le moins aussi

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 136.

significative que celle qui a été accordée à M. Rousseau. Le temps n'est pas loin où M. Millet était traité comme un barbare. Pourquoi? Nul ne le saura jamais. Et, vraiment, on aura d'autant plus de peine à comprendre ces répulsions et ces colères lorsqu'on aura étudié au Champ de Mars l'exposition de M. Millet. Cette exposition est tout simplement de premier ordre, et, dès le jour de l'ouverture des galeries, elle a été la fête de tous les amis de l'art sérieux. Qu'en pouvons-nous dire, nous qui nous sommes compromis jadis sous la bannière du peintre contesté, et qui triomphons aujourd'hui avec lui? Les œuvres exposées par M. Millet appartiennent presque toutes à sa seconde manière, à celle que caractérisent si bien les *Glaneuses* (1857), la *Tondeuse de moutons* (1861), la *Bergère avec son troupeau* (1864). La *Mort et le Bûcheron*, qui fut refusé au Salon de 1859, et dont la *Gazette* a publié la gravure [1], complète, avec quelques autres tableaux moins importants, l'exposition de M. Millet. Nous aimons surtout les *Glaneuses*, une des œuvres les plus austères du maître. Ce tableau a la couleur de l'été : dans sa gamme d'un gris blond, dans l'âpre sérénité de son ciel, on sent l'accablement des journées d'août et ce morne silence que trouble seul le chant de la cigale. La moisson est finie; penchées sur le sol dépouillé de sa parure, quelques pauvres femmes vont cherchant les épis oubliés. Elles se courbent, et l'identité de leur mouvement permet aux lignes de se répéter dans une sorte de parallélisme plein de caractère et de solennité. Dans cet effet volontairement monotone, il y a un effort de dessin, une recherche du rhythme, qui ne se rencontrent pas souvent chez les modernes. Le tableau est petit, le spectacle est plein de grandeur.

Nous exagérons peut-être; mais devant les œuvres de M. Millet nous retrouvons nos impressions d'autrefois, et l'étude nouvelle que nous en pouvons faire aujourd'hui nous confirme dans nos premières appréciations. Dans la *Tondeuse de moutons*, on sent la forte unité, la concentration volontaire d'un talent qui se résume et qui s'exprime tout entier. Si le charme manque un peu à cette rustique travailleuse, on le retrouve du moins dans la *Bergère avec son troupeau*. De tous les tableaux de M. Millet, c'est celui qui semble le mieux fait pour lui conquérir les sympathies hésitantes. Il est simple, il est charmant; un air limpide et pur enveloppe la petite fille et ses moutons, et je n'ai pas besoin de signaler aux connaisseurs le ciel de ce calme paysage, un ciel tendre, rosé, fait de poésie et de lumière. Dans cette toile et dans celles qui l'entourent, on peut voir à quel point M. Millet s'est rendu familiers tous les aspects de

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, p. 361.

la nature, et combien il est habile à les compléter par la sévérité de son propre idéal.

Parmi les tableaux d'histoire et de mythologie qui garnissent, dans les galeries françaises, le haut des murailles, presque tous nous sont connus. On se rappelle la *Bataille de l'Alma*, de M. Pils, les pénibles compositions militaires de M. Yvon, et tant d'autres toiles dont les organisateurs de l'Exposition auraient peut-être dû ne pas appauvrir Versailles. Ces tableaux ennuyeux donnent du prix aux *Massacres de Varsovie*, de M. Robert-Fleury fils. L'œuvre est d'hier, et, il y a quelques mois, nous avions occasion de la rappeler à propos du nouveau succès remporté par l'auteur avec les *Vieilles de la place Navone*. Grâce à ces deux tableaux, M. Tony Robert-Fleury est un artiste auquel la critique doit s'intéresser : sans répéter ce que nous avons pu dire, nous lui demandons de hausser la gamme de son coloris, ou du moins de la varier davantage, en entremêlant des tons vigoureux à la trame trop pareille de ses tons éteints et voilés. Il a pu voir lui-même que son tableau, à la hauteur où il est placé, s'efface un peu, parce qu'il manque de valeurs ou « de taches ».

Il faut dire aussi que cette Exposition est dévorante et qu'elle annihile beaucoup d'œuvres qui, au Salon des Champs-Élysées, faisaient un effet meilleur. Le sérieux tableau de M. J. Delaunay, la *Communion des Apôtres*, devient terne et lourd. Il se comportait mieux au Salon de 1865. Mais la grande lumière du Champ de Mars ne peut pas tout harmoniser ; elle ne peut supprimer les nuances criantes, les bleus agaçants qui déparent la *Mort d'Orphée*, de M. Émile Lévy, noble sujet qui méritait d'être traité dans un style moins grêle et avec un sens plus net des belles formes. En revanche, on revoit avec plaisir *la Muse et le Poëte*, de M. Timbal. Un sentiment délicat du dessin s'y montre avec un élan contenu. Il y a bien de la banalité dans le *Junius Brutus* et dans la *Défaite*, de M. Ulmann. Peut-être devrait-il renoncer à ces sujets antiques et se faire l'historien des mœurs italiennes, comme il l'a essayé au dernier Salon, dans un tableau dont nous avons parlé, l'*Ora del pianto*. L'ancien camarade de M. Ulmann à l'école de Rome, M. Henner, a renoncé aux solennités de l'histoire : il fait des portraits, dont la grâce est vraiment un peu trop amollie et fondante, et des figures nues étudiées sur nature. Son *Jeune Baigneur endormi*, du Salon de 1863, est, jusqu'à présent, son meilleur morceau. — Un autre peintre de nudités, M. de Coninck, expose une *Chasseresse* qui n'avait pas passé inaperçue au Salon de 1866. Le style est çà et là un peu flamand ; le goût manque à l'artiste, mais il sait, d'un ferme pinceau, peindre les chairs lumineuses.

Combien la mode a, pour quelques-uns, de cruels caprices! Il y a deux ou trois ans, les tableaux de M. Gustave Moreau eussent été la curiosité de l'Exposition; c'est à propos de l'*Orphée*, du *Jeune homme et la Mort* que les critiques auraient taillé leurs meilleures plumes, les uns pour défendre, les autres pour combattre les tendances de ce peintre plein de souvenirs. On paraît n'attacher aujourd'hui qu'un intérêt secondaire à ses tableaux, et le jury des récompenses, qui a eu toutes sortes d'attentions pour les œuvres de MM. Bouguereau, Émile Lévy, Puvis de Chavannes, ne s'est pas aperçu que M. Moreau eût exposé. Il y a dans cet oubli un élément d'injustice qui ne suffit pas sans doute à nous réconcilier avec M. Moreau, mais qui nous oblige à dire qu'on est devenu bien sévère pour lui. On lui fait payer cher sa singularité, et peut-être devrions-nous dire sa distinction. Il est fâcheux que M. Moreau n'ait pu exposer son *Œdipe*, le tableau où sa manière, archaïque et maladive, est le mieux caractérisée [1]. Mais, qui sait? cette peinture n'aurait peut-être pas eu plus de succès que l'*Orphée*. Certains détails délicats, quelques heureuses associations de tons, la dextérité, d'ailleurs très-inégale, de la main, ne suffisent pas à sauver une œuvre lorsqu'il lui manque la vertu principale, l'unité.

Les bons portraits sont assez rares à l'Exposition; nous avons déjà parlé de celui de Mme de Clermont-Tonnerre par M. Cabanel; on y peut joindre ceux de M. Giacomotti, qui comprend bien la grâce moderne, et aussi ceux de M. Jalabert, qui mêle pourtant à sa délicatesse une fadeur un peu doucereuse. Nous avons le regret de ne pouvoir ajouter à cette courte liste le nom de M. Hébert, dont la manière amollie et le dessin arbitraire se prêtent peu à la gravité du portrait.

Nous devons, comme toujours, rencontrer dans la peinture de genre des talents élevés, spirituels ou charmants. Ici le jury n'a pas eu de peine à distribuer ses récompenses, car c'est là, et dans le paysage, que triomphe la moderne école française. On parcourrait vainement les galeries étrangères pour y trouver un maître pareil à M. Fromentin. Des sept tableaux qu'il expose, il n'en est pas un qui ne soit digne d'un examen spécial et d'un éloge. La sympathie peut hésiter entre le *Berger de la Kabylie* et le *Bivouac arabe*, entre le *Fauconnier* [2] et la *Tribu nomade*; elle peut, sans crainte de se méprendre, s'arrêter à son gré sur l'une ou sur l'autre de ces toiles. Ce qui manque parfois à M. Fromentin, c'est la force, aussi bien dans l'exécution que dans le coloris. Il est, nous

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVI, p. 506.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, p. 496.

LA LECTURE, PAR M. BRETON.

l'avons dit bien des fois, plus délicat que robuste. Mais il a la finesse et le charme, et nous voyons avec une joie réelle que, lorsque le temps a déjà fait pâlir tant d'œuvres vantées, celles de M. Eugène Fromentin conservent, malgré les années et la mode changeante, une irrésistible séduction.

Quoique un peu triste d'aspect, l'exposition de M. Jules Breton est aussi fort remarquable. Sauf la *Fin de la Journée*[1] et les *Vendanges*, qui manquent à la collection, il a réuni les meilleures pages de son œuvre. Il y a de plus ajouté deux tableaux nouveaux, la *Moisson* et une *Source au bord de la mer*. Ainsi groupées, ces peintures montrent quelque trace de système. Nous nous étions douté jadis, nous sommes sûr aujourd'hui, que M. Breton est touché par la nature comme le doit être tout artiste sincère, mais qu'il l'arrange au gré de son propre idéal, et, pour tout dire en un mot, qu'il y a dans son aventure un peu de manière. Cette recherche du caractère n'a d'ailleurs rien que de légitime, et nous ne la désapprouvons pas. Nous reproduisons un des tableaux qui s'écartent le plus des procédés ordinaires de M. Breton, la *Lecture*, qu'on se rappelle sans doute avoir vue au Salon de 1865. Mais l'artiste est mieux à son aise en rase campagne, et, pour s'exprimer tout à fait, il a besoin d'un grand horizon et de ce ciel de la Picardie dont il connaît si bien la profondeur et la limpidité, soit que le soleil y brille à son midi, soit qu'il se couche dans un lit empourpré. On reconnaît dans les œuvres de M. Jules Breton une volonté forte, mais un peu tendue, un désir d'exprimer beaucoup, et qui dégénère parfois en roideur. On lui voudrait un pinceau plus léger, et, par ci par là, la hautaine liberté de l'allure et le coup d'aile.

Lorsqu'on a mis à part M. Fromentin et M. Breton, les autres peintres de genre qu'on peut citer restent nombreux encore, mais ce sont des artistes de moins haute volée, et qui ne permettent pas à la critique de faire un grand étalage de théories. Celui-ci nous séduira par l'esprit, celui-là par l'accent de la couleur, tel autre par la note attendrie d'un sentiment intime et vrai. Ce ne sont pas là de ces qualités viriles ou originales qui commandent l'admiration. Que de talent, toutefois, quelle belle humeur et quelle grâce chez quelques-uns de ces peintres qui, dans l'exposition française, restent au second rang, et qui prendraient bien vite une place meilleure si l'on mettait leurs œuvres à côté de celles des maîtres étrangers! C'est assurément un habile homme que M. Brion, et on revoit avec plaisir son *Jésus marchant sur les eaux*, et

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 518.

ses *Pèlerins de Saint-Odile*[1], un des meilleurs tableaux que le Luxembourg ait prêtés au Champ de Mars. M. Bonnat est singulièrement vul-

JEUNESSE, PAR M. AUBERT.

gaire lorsqu'il peint *Saint Vincent de Paul prenant la place d'un galérien* (supplice mérité par sa laideur), mais il a, dans ses scènes italiennes, la notion de la couleur amusante et forte, avec l'esprit du pinceau. Le

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, p. 503.

Souvenir d'Auvergne de M. Berthon, dont nous avons dit un mot à propos du Salon des Champs-Élysées, demeure un tableau remarquable par la valeur que l'artiste a su donner à ses figures se détachant avec vigueur sur un fond clair. M. Aubert, qui de graveur est devenu peintre, a de la poésie et de la grâce, et c'est une jolie idylle que son tableau de la *Jeunesse*, que nous reproduisons aujourd'hui. Nous avons toujours eu quelque peine à comprendre M. Hamon, parce qu'il croit que la peinture peut se contenter d'aspirations et de velleités; mais nous accordons qu'il y a un certain charme latent, un soupçon de vague élégance dans l'*Aurore* et dans les *Muses à Pompéi*. Ce qui nous a fâché, ce qui a pu peut-être éveiller chez nous quelque chose qui ressemble à de la réaction, c'est que, lorsque M. Hamon débuta, on essaya de louer en lui le dessinateur, le pur héritier des doctrines grecques. Ici nos résistances prennent le caractère de l'entêtement; nous pensons naïvement que, dans le tableau intitulé la *Volière*, la jeune fille qui joue avec des oiseaux a des jambes empâtées, lourdes, épouvantablement communes. Il y a bien du hasard dans le prétendu dessin de M. Hamon : à vrai dire, c'est un pur fantaisiste, infiniment peu sérieux; mais il trouve sur sa palette de jolies nuances blondes et des gris délicats. C'est peu, sans doute, mais c'est quelque chose.

Nous avons un autre peintre ami du brouillard, c'est M. Jundt. Nous reproduisons un de ses tableaux, le *Retour du concours régional*, qui a déjà figuré au Salon de 1865. La plaisanterie de M. Jundt est parfois un peu alsacienne; il est gai cependant, et il donne volontiers à ses peintures une unité claire qu'il ne faudrait pas dédaigner. Il avait exposé cette année aux Champs-Élysées un tableau dont nous avons eu le tort de ne point parler, *Parrain et marraine*. Des gris charmants et fins, une parfaite liberté d'allures dans l'exécution, un doux sentiment de comédie, donnaient du prix à cette scène qu'on n'a sans doute pas oubliée.

Pressé que nous étions d'entrer au Champ de Mars, nous avons négligé aussi, dans notre visite au Salon, de mentionner les œuvres de Mme Browne. Nous trouvons aujourd'hui l'occasion de réparer notre faute. A côté des *Sœurs de charité*, qu'on a déjà vues en 1859, et qui demeurent son œuvre capitale, l'habile artiste expose des portraits et de jolies scènes familières. La main d'une femme s'y montre çà et là, et nous croyons que Mme Browne aurait intérêt à serrer de plus près la nature; mais elle a le goût et le sentiment. La *Consolation*, dont nous donnons une eau-forte, nous fait voir une sœur désolée que son petit frère entoure de ses bras caressants et qu'il supplie de sécher ses pleurs. L'idée est délicate et bien rendue. Nos lecteurs savent déjà que Mme Browne

LA CONSOLATION.

RETOUR DU CONCOURS RÉGIONAL, PAR M. JUNDT.

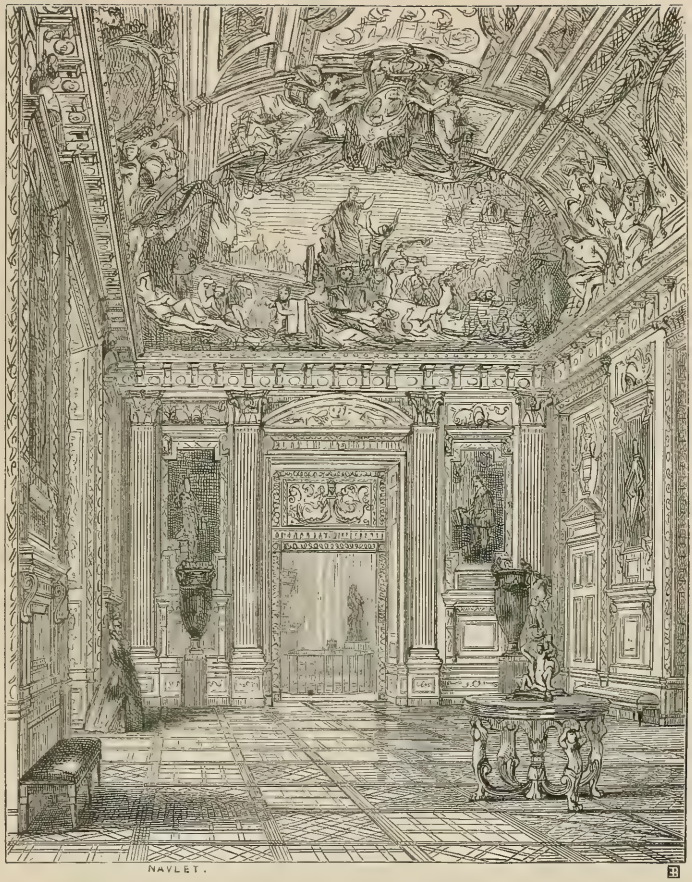
est graveur autant que peintre, et plus peut-être. Ils auront sous les yeux une nouvelle preuve de son double talent.

Nous négligerons, non par dédain, mais pour ne pas nous répéter sans cesse, les tableaux de MM. Duverger, Armand Leleux, Édouard Frère, Vetter, ainsi que de bien d'autres, habiles comme eux aux scènes familières, aux peintures de petite dimension, et nous arriverons, en toute hâte, à nos chers paysagistes.

Sans reparler ici de M. Théodore Rousseau, que le jury a classé à part, nous n'aurons pas de peine à lui trouver de dignes émules, parfois même des égaux. L'exposition de M. Daubigny est admirable; elle le résume par des œuvres d'une limpidité exquise, comme les *Bords de l'Oise* (au musée de Bordeaux), ou de la plus rare vigueur, comme *Villerville* et les *Graves au bord de la mer*. A ses débuts, M. Daubigny eut à traverser une assez longue période d'indécision, la hardiesse lui manquait avec le caractère; il a depuis lors vaillamment pris sa revanche. Il voit aujourd'hui dans le paysage son effet d'ensemble, ses larges divisions de terrains et de plans, la note dominante du ciel, et, sans s'arrêter au détail, il exprime avec une autorité magistrale la poésie, la gaieté ou les tristesses du spectacle. Ruysdael, on ne peut le nier, procédait autrement; il dessinait davantage; la forêt ne l'empêchait point de voir l'arbre; M. Daubigny n'est pas de son école : il abrége, il résume tout dans une unité un peu décorative parfois, mais toujours juste et vivante.

M. Corot n'a obtenu qu'un second prix, ce qui ne diminue en rien le mérite de son exposition. Elle est en grande partie connue des lecteurs de la *Gazette :* le tableau qui figure au Champ de Mars sous ce titre : *la Toilette* et qui représente deux femmes tressant leurs cheveux sous l'ombre attiédie de quelques arbres aux troncs grêles, c'est l'*Idylle,* qui parut pour la première fois au Salon de 1859 et que la *Gazette* ne manqua pas de faire graver[1]. Notre recueil a reproduit aussi le *Château de Pierrefonds*[2] et le *Souvenir du lac de Némi*[3]. Ce dernier tableau semble avoir un peu noirci; il montre, du moins dans les ombres, quelques-uns de ces tons d'encre que M. Corot n'a pas toujours évités. On ne saurait, bien que le paysage soit fort sombre, faire la même objection à propos de *Macbeth*. Ici le noir était dans les conditions du programme, car ce n'est point avec du rose qu'on fait du drame, et ce n'est pas sous le rayon de midi que le héros de Shakspeare rencontre les sinistres sorcières.

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. II, p. 297.
2. *Gazette des Beaux-Arts,* t. XI, p. 421.
3. *Gazette des Beaux-Arts,* t. XIX, p. 47.



GALERIE D'APOLLON, PAR M. NAVLET.

Nous avons jadis parlé de cette peinture dans une étude spéciale sur M. Corot; nous en avons dit l'aspect dramatique : c'est un exemple qu'aimeront à citer ceux qui pensent que l'auteur a des dons variés et que, s'il exprime d'ordinaire les poésies sereines de la nature au repos, il sait traduire aussi ses violences et ses colères. Nous nous bornerons à faire aujourd'hui une remarque nouvelle, qui se dédie aux amis du maître, et à nos frères, les maniaques. La partie droite du tableau, celle où l'on voit, au milieu de sombres verdures, étinceler vaguement les armures de Macbeth et de son compagnon, fait songer un peu à Delacroix et plus encore à Vélasquez. Il n'est pas jusqu'à la draperie d'un violet pourpre que l'un des chevaliers porte en sautoir sur sa poitrine, qui, en jouant avec les verts et les bruns environnants, ne contribue à éveiller ce souvenir. M. Corot se rencontrant avec Vélasquez, c'est un fait qu'il n'était pas inutile de noter. Et comment s'étonner qu'ils nous soient chers ceux qui, parmi les modernes, nous rappellent les maîtres anciens que nous aimons !

Nous avons vu reparaître à l'Exposition du Champ de Mars un paysagiste éminent qui, depuis bien lontemps, ne prenait plus part aux Salons annuels, M. Jules Dupré. On sait quel fut son rôle en ces premières heures où il s'agissait de rendre au paysage, en proie aux académiques, sa liberté, sa vérité, sa couleur. M. Dupré fut admirable dans ces luttes qui avaient pour visée et qui ont eu pour résultat de délivrer la nature captive. Une incomparable vigueur de coloris, un profond sentiment, des ciels pleins de lumière, voilà, sans parler d'autres mérites encore, ce qu'il apportait au service du paysage renaissant. Il eut naturellement le don de déplaire à l'Institut, qui le traita avec des rigueurs extrêmes. Attristé, mais non vaincu, il se retira sous sa tente et cessa d'exposer. Après une longue abstention, il reparut au Salon de 1852, et rentra de nouveau dans l'isolement. De temps à autre, on voyait de lui quelques paysages dans ces expositions intimes qu'organise le Cercle de la rue de Choiseul. En choisissant les tableaux qu'il a envoyés au Champ de Mars, M. Jules Dupré semble avoir voulu nous appeler à faire la comparaison entre son ancienne manière et ses procédés nouveaux. La *Vanne* est un de ses chefs-d'œuvre d'autrefois : il est impossible de peindre avec plus de vigueur, de mieux exprimer le silence des solitudes et de colorer avec plus d'énergie les roseaux, les aunes, les arbustes qui, plongeant leurs racines dans l'eau, y puisent la séve et la vie. A notre sentiment, la *Vanne* est un des plus beaux paysages de l'école moderne, une de ces pages significatives qui marquent une date et que les musées se disputeront un jour.

Les autres tableaux exposés par M. J. Dupré appartiennent à sa

[illegible] DE LA HAYE.

manière nouvelle. Disons-le en toute franchise, ils sont moins beaux que ceux d'autrefois. Il y a un vif accent de couleur dans le *Passage d'animaux sur un pont*, et dans telle autre toile d'une exécution récente ; mais en général les derniers paysages de M. Dupré sont d'un faire quelque peu alourdi, et d'une manœuvre où l'excès de l'empâtement nuit à la transparence des eaux, à la limpidité des ciels ; les arbres affectent volontiers des teintes rousses ou jaunes qui semblent systématiques. M. Dupré ne retrouve plus sur sa palette ces verts hardis, ces bleus intenses et forts qui ont été le ravissement de notre jeunesse. Peut-être le noble artiste a-t-il eu tort de s'isoler. Rester courageusement dans la mêlée, c'est s'exposer aux blessures, mais c'est courir la chance de grandir.

Un autre combattant de 1830, M. Paul Huet, persiste dans ses convictions. Il a vraiment le sentiment du paysage, et il passionne les ciels, les terrains, les arbres. Les tableaux qu'il expose ont, pour la plupart, figuré aux Champs-Élysées, et nous n'avons pas à les décrire. Nous donnons aujourd'hui, comme un témoignage de la valeur persistante du maître, une eau-forte, le *Bois de la Haye*, qui dira mieux que nous ne le pourrions faire combien son talent a conservé de poésie et de jeunesse.

Tous les paysagistes semblent d'ailleurs s'être donné rendez-vous au Champ de Mars : nous avons M. Cabat, et sa *Source dans les bois*, page un peu triste, mais charmante encore, où les verdures ont pour ainsi dire pris les tons solides de l'émail ; M. Lanoue, le peintre des bords du Tibre ; M. Belly, qui, par ses grandes perspectives orientales, s'était fait pardonner par avance son *Ulysse* des Champs-Élysées ; et, pour choisir ici parmi les meilleurs, M. Eugène Lavieille, qui expose un paysage plein de lumière et de la coloration la plus délicate, le *Souvenir de l'inondation de* 1862.

Des tableaux inédits nous sont aussi montrés par une illustre revenante, Mlle Rosa Bonheur. Quoiqu'elle n'eut rien à reprocher ni au jury ni à la critique, elle avait depuis 1855 déserté nos expositions. Elle y reparaît aujourd'hui, et vraiment un peu changée. Il y a des voyages dangereux. Mlle Bonheur a vu l'Angleterre, elle a parcouru les highlands, et elle a été accueillie là-bas avec des ovations qu'il serait peu courtois de considérer comme imméritées : un talent tel que le sien doit être partout bien reçu. La faute de Mlle Bonheur, c'est d'avoir étudié autre chose que la nature et de s'être laissé prendre au charme un peu trompeur de la peinture anglaise de ces derniers temps. Si elle avait admiré Gainsborough, Morland, John Crôme, Calcott et les bons maîtres d'autrefois, on n'aurait que des félicitations à lui adresser, mais elle a regardé

de préférence les peintres à la mode, et parmi ceux-là les plus inconsistants, les plus soyeux, les plus satinés. Elle a gardé son dessin; elle a perdu pour la vérité de la couleur et l'énergie de l'exécution. Ses prairies sont d'un ton faux, ses animaux sont d'une transparence vitreuse. Nous n'insistons pas, Mlle Rosa Bonheur a sans doute encore beaucoup de talent; mais il nous semble qu'elle était mieux inspirée quand elle faisait de la peinture française.

Nous n'avons guère plus de peintres architecturistes. Notons toutefois que l'attention de la critique a été récemment appelée sur M. Victor Navlet, qui avait exposé au Salon des Champs-Élysées une *Vue de la salle des Antiques au Louvre,* et l'*Intérieur de la chambre de la Signature au Vatican.* Ces deux tableaux, d'une très-grande justesse d'effet, ont valu à M. Navlet sa première médaille. Nul doute qu'il n'obtienne bientôt d'autres récompenses. M. Navlet n'est pas tout à fait un nouveau venu; il expose depuis 1848, et il lui a fallu dix-neuf ans pour attirer sur ses œuvres la bienveillance du jury. C'est qu'on ne s'improvise pas peintre d'intérieurs et qu'il y faut la longue patience et l'étude passionnée des lois de la lumière. Au Champ de Mars, M. Navlet nous fait revoir deux de ses tableaux du Salon de 1865, entre autres une *Galerie d'Apollon* dont nous donnons un dessin. M. Navlet a les qualités principales du peintre d'intérieurs, l'œil sûr et la main exercée.

On nous pardonnera de ne pas pousser plus avant cet examen, qui, n'ayant guère à mentionner que des œuvres connues, prend fatalement le caractère d'une étude rétrospective. Le peu que nous avons dit, en éliminant bien des maîtres, en passant sous silence les morts, doit suffire pour donner une idée des richesses de l'exposition française dans le département de la peinture. Nulle école ne présente un tel ensemble, nul groupe ne réunit autant de forces éparses ou disciplinées. Et il est bon d'ajouter, car tout se tient dans l'art et tout s'enchaîne, que nous ne sommes pas moins riches en sculpture.

M. Barye est absent. C'est notre avis qu'il est aujourd'hui le plus vigoureux de nos sculpteurs, et qu'il manquera toujours quelque chose à une exposition où son mâle talent ne sera pas représenté. Il faut donc chercher ailleurs, et moins haut, l'élément de notre plaisir et de notre étude. Les œuvres intéressantes ne manquent ni dans le jardin central, ni dans les salles voisines. Nous avons d'ailleurs peu de morceaux inédits à décrire, peu de noms nouveaux à mettre en lumière. Parmi les artistes de la génération qui grandit, un de ceux qui éveillent le plus d'espérances, c'est évidemment M. Paul Dubois. Il a le goût sûr, l'invention jeune, et, par-dessus tout, la grâce italienne. Lorsque, dans une prome-

MONUMENT DU PRÉSIDENT FAVRE,

Par M. Gumery.

nade au jardin de l'Exposition, on a froidement et décemment rendu justice à toutes les œuvres plus ou moins académiques, plus ou moins banales qu'on y a réunies, on se prend à s'arrêter avec plaisir devant le *Narcisse*[1], devant le *Saint Jean*[2], et surtout devant ce *Jeune chanteur florentin*[3] qui réussit si fort au Salon de 1865, et qui, je crois, n'a pas vieilli. L'attitude est élégante et souple, la tête est décidément charmante. A ces ouvrages connus, M. Dubois ajoute un groupe de plâtre, la *Vierge et l'enfant Jésus*. C'est encore un souvenir de l'art italien des derniers jours du XVe siècle : dans le visage un peu allongé de la Vierge il y a quelque chose de la grâce mystique que Luca della Robbia et Mino de Fiesole prêtent à leurs madones. Ces réminiscences florentines ne sont point d'ailleurs entachées de pastiche; M. Dubois s'exprime dans le langage des maîtres, parce que son sentiment ressemble à leur sentiment : il n'y a pas là d'imitation systématique, et partant condamnable; c'est de la meilleure foi du monde, et par une pente toute naturelle, qu'il jette ses idées dans le moule toscan.

Les deux grandes médailles de sculpture ont été accordées à des membres de l'Institut, MM. Perraud et Guillaume. M. Perraud, qui a peu produit, a fait en vingt ans bien du chemin. C'est en 1847 qu'il obtint le prix de Rome. On connaît de lui un *Adam* (1855), quelques bustes, et cette *Enfance de Bacchus*, qui fut exposée en 1863 et qu'on peut revoir au Champ de Mars. La *Gazette* a jadis donné la gravure de ce groupe, qui a eu dans le monde académique un succès considérable[4]. Ce n'est pas par l'originalité de l'invention, ce n'est pas par la beauté optique de l'ensemble que ce marbre se fait remarquer; c'est par la perfection du morceau : les jambes et le torse du faune qui joue avec Bacchus enfant sont d'un travail savant et souple, d'un modelé extrêmement vivant. M. Perraud apporte à l'exécution de ses ouvrages des soins infinis; nous ne l'en blâmons pas, les années passent cependant, et ce sobre sculpteur ne nous a encore donné que deux statues.

M. Guillaume est plus fécond, il agit dans un cercle plus étendu, et comme directeur de l'École des Beaux-Arts il est appelé à marquer son passage dans l'histoire de la sculpture contemporaine. Comme artiste, il a d'inévitables inégalités; le modèle de la statue de Colbert, qui a été exécutée en bronze pour la ville de Reims, est un morceau peu significatif;

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, p. 53.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVII, p. 35.
3. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, p. 35.
4. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, p. 49.

la statue de Napoléon Ier a un tout autre cachet : elle est héroïque et fière. M. Guillaume réussit aussi fort bien dans le buste.

On ne voit pas pourquoi M. Cavelier, qui est aussi membre de l'Académie, n'a pas eu l'honneur d'être mentionné par le jury international. Il est un peu écrasé, on le devine, par le souvenir de sa *Pénélope*. On n'a pas deux fois dans sa vie une pareille bonne fortune; il nous semble qu'il y a cependant bien du talent dans la dernière œuvre de M. Cavelier, le *Néophyte*. Assis comme un consul romain, et plongé dans une muette extase, le nouveau converti lève vers le ciel des yeux pleins de foi. C'est un sujet peu sculptural peut-être, un sujet selon le cœur d'Ary Scheffer. Le néophyte a d'ailleurs le front très-étroit, et paraît avoir plus de dévotion que de cervelle. Les draperies sont excellentes.

M. Carpeaux n'est pas encore de l'Académie, mais il y est attendu et nul doute qu'il n'y prenne bientôt séance. Son *Pêcheur napolitain*, qu'il ne se lasse pas d'exposer, lui a fait et lui fait encore beaucoup d'honneur. Nous aimons moins le groupe prétentieux de l'*Ugolin*. Parce qu'une œuvre a réussi en bronze, il n'est pas absolument sûr que, traduite en marbre, elle doive avoir un succès pareil. Dans l'édition nouvelle qu'il nous donne de sa vaste composition décorative, M. Carpeaux s'est bien gardé de simplifier et d'embellir; il a souligné, accentué, poussé à l'extrême la maigreur du grand affamé. Ce qui, dans le bronze des Tuileries, était discret ou presque voilé, apparaît et s'exagère dans le marbre de l'Exposition. Le dos courbé d'Ugolin, son torse, ses flancs, représentent moins le corps d'un homme qu'un de ces plans en relief dont on se sert pour enseigner la géographie aux enfants. Ce ne sont que monticules et fondrières. Tout cela est excessif, pittoresque dans le mauvais sens du mot et singulièrement mêlé de laideurs. Il y a, du reste, d'honnêtes personnes qui sont tout à fait convaincues que M. Carpeaux est élève de Michel-Ange. Une promenade à Florence les guérirait peut-être de leur manie.

Il ne manque pas à l'Exposition de sculptures qui font moins de fracas et qui n'en sont pas moins estimables. Le jury a mis sur le même rang que M. Carpeaux (premiers prix) M. Thomas, l'auteur de cette excellente statue de *Virgile* qui décore la cour du Louvre[1], M. Crauk, à qui l'on doit la *Victoire couronnant le drapeau français*, M. Aimé Millet, le sculpteur de l'*Ariane* du Musée du Luxembourg, et M. Gumery, un bon travailleur qui cherche les lignes simples et se plaît aux formes élégantes. Il y a, dans sa figure de l'*Adolescence*, de la sveltesse et de la

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, 165.

grâce; dans la statue de la *Science*, gravement appuyée au piédestal du monument du président Favre, à Chambéry, il y a une certaine force contenue et un bon sentiment décoratif.

Sur la liste des seconds prix (et sans attribuer d'ailleurs au travail du jury plus d'autorité qu'il ne convient) nous trouvons quelques noms heureux, tels que ceux de M. Mathurin Moreau, l'auteur de la charmante petite *Fileuse*, que nous avons jadis célébrée; de M. Ottin, pour qui le succès a été si lent à venir, et de M. Salmson, qui a su donner à sa *Dévideuse* une jolie tête bien jeune et bien pure. Volontiers nous ajouterions à cette liste les noms de MM. Carrier et Gaston Guitton, et celui de M. Étienne Leroux, qui a obtenu au dernier Salon sa seconde récompense et qui va grandissant tous les jours. Sa *Marchande de violettes* est une fantaisie dans le goût antique : cette figurine de bronze a trouvé le moyen de concilier la sévérité et la grâce.

Lorsqu'on étudie la sculpture française dans son ensemble, on reconnaît que, sans mettre en lumière des inventeurs bien hardis, elle est chercheuse et savante. Elle réussit à merveille le morceau; dans les attitudes qu'elle donne à ses figures, elle fait à la vérité la part qui lui revient : notre école s'écarte de plus en plus des types consacrés auxquels elle a été condamnée si longtemps; l'idéal académique est renié, et l'on peut assurer qu'aucun de nos sculpteurs n'oserait aujourd'hui se contenter des têtes régulièrement insignifiantes que Pradier donnait à ses déesses et à ses nymphes. Les droits de la nature sont de jour en jour mieux reconnus, et ce n'est peut-être pas en vain que des critiques audacieux ont osé dire que Bosio et Cartellier n'étaient pas d'indiscutables modèles. A peu près indépendante en peinture, notre école s'est également affranchie dans la statuaire. L'art français a vers la liberté des tendances évidentes.

Il n'en est malheureusement pas de même partout. L'examen que nous venons de faire de l'Exposition universelle nous a conduit à constater que certaines nations sont en retard, non d'une semaine ou d'un mois, mais de vingt ans. La Russie, par exemple, ignore complétement le courant moderne; elle a su, au XVIIIe siècle, où allait le monde, elle ne le sait plus aujourd'hui. L'Allemagne a des idées, du sentiment et même de l'esprit; mais elle peint mal, et il demeure visible qu'elle ne sent point sa faiblesse. Hockert étant mort, l'école suédoise est fort appauvrie; le Danemark existe à peine. L'art anglais, si vivace jadis, traverse une période troublée; les préraphaélites ont douté d'eux-mêmes, et c'est vraiment une question incertaine que celle de savoir si le germe qu'ils ont essayé de semer doit éclore ou avorter. La Hollande a quelques

artistes, mais si peu nombreux et si incomplets! On ne peut guère parler de la Suisse, et il n'est pas facile d'en dire plus long sur le Portugal, qui ne nous donne encore que de vagues promesses. Que reste-t-il donc? Il reste la Belgique, qui a fait sa révolution de 1830 à 1840, qui s'installe dans sa liberté reconquise, et qui, Anvers surtout, paraît tout à fait convertie à la cause de la bonne peinture. Il reste aussi l'Espagne, qui, si paresseuse en 1855 et en 1862, a étonné la critique française par quelques œuvres excellentes. Pour les choses qui nous touchent et dans notre domaine spécial, la renaissance de l'école espagnole n'est peut-être pas un des faits les moins significatifs de l'Exposition qui s'achève. Ces peintres de l'autre côté des Pyrénées, on les croyait morts depuis Goya, et voilà qu'ils vivent encore! Une autre ressuscitée, une autre convalescente pour le moins, c'est l'Italie. Elle se lève à peine de sa couche funèbre; elle a sur le front les pâleurs persistantes de son long sommeil; mais ne semble-t-il pas que la force va lui revenir et qu'elle pourra bientôt marcher toute seule? Ce sont là nos espoirs, mieux que cela, nos convictions. Pour la France, il n'y a pas à croire que le XIXe siècle oublie son effort et sa victoire. Elle demeure maîtresse du terrain. Si elle n'avait pas le grand cœur que nous savons, elle pourrait s'enorgueillir de son triomphe et s'en montrer trop fière. Elle ne le fera pas. Elle restera, après comme avant, la nation fraternelle et l'initiatrice écoutée; à la suite de ce grand concours, où des écoles qui se connaissaient à peine se sont mêlées pour un jour et confondues, sa meilleure joie sera d'avoir appelé à elle quelques sympathies hésitantes, et d'avoir groupé autour d'un même désir des intelligences qui s'ignoraient. C'était là le but suprême. L'Exposition universelle n'est rien si, malgré la mauvaise humeur des canons, elle n'est pas le commencement de la grande amitié.

PAUL MANTZ.

DE LA

MANUFACTURE DE MAJOLIQUE

ÉTABLIE PAR ORAZIO FONTANA

A TURIN

La province d'Italie qui doit à sa situation au pied des Alpes le nom de Piémont fut si constamment en proie aux agitations de la guerre à l'époque où l'art atteignait dans le reste de la Péninsule l'apogée de son essor, qu'elle dut forcément rester en arrière au milieu de tout ce bruit d'armes, de tous ces changements de fortune. « Si le Piémont, dit fort bien Lanzi, a « le mérite d'avoir assuré, par sa protection, au reste de l'Italie, le « loisir nécessaire aux beaux-arts, il a eu le malheur de ne pouvoir « jamais se l'assurer à lui-même d'une manière durable. » En effet, ces populations, absorbées par l'exercice des armes et le soin de la défense de leur pays, ne pouvaient participer au culte qui, dans toute terre italienne, était consacré aux beaux-arts, et on peut dire qu'ils y furent le luxe des princes plutôt que le produit des aspirations du peuple.

Lorsque Emmanuel-Philibert put enfin substituer les inappréciables bienfaits de la paix à un état de guerre permanent, l'art était sur la pente de son déclin, et, faute de bonnes traditions et de bons exemples, les artistes qui vinrent travailler en ce pays, appelés par ses princes, ne comptèrent pas même au nombre des meilleurs de leur temps.

Mais le règne de Charles III fut signalé entre tous par tant de désastres que l'histoire offre peu de situations comparables. Pendant cette période, le Piémont se vit transformé en un champ de bataille où se vidaient les différends des deux monarques les plus puissants et les plus

belliqueux de ce siècle : François Ier et Charles-Quint, et le résultat final fut pour lui ce qu'il est toujours pour les États faibles; il fut incorporé à la France et ne recouvra son indépendance qu'après la paix signée à Cateau-Cambrésis en 1539. Emmanuel-Philibert, successeur de l'infortuné Charles III, ne rentra en possession définitive de ses États qu'en 1562, et il trouva le pays dévasté, les âmes découragées, la misère régnant partout; mais, loin de perdre courage, il consacra tous ses efforts au rétablissement de la prospérité évanouie, et il réussit admirablement dans son dessin, car il laissa à son successeur un État fort respecté et florissant là où il avait trouvé un pays écrasé par toutes les misères, par la guerre, par la servitude.

Il n'entrait pas seulement dans les vues de ce prince magnanime d'établir la monarchie sur des fondements solides, de réorganiser la vie civile, de rendre la confiance et la tranquillité à ses sujets; mais encore d'introduire dans les domaines de ses aïeux tous les éléments de culture et de civilisation, qui alors, non moins qu'aujourd'hui, étaient considérés comme une source importante de prospérité, de bien-être et de grandeur pour les peuples. C'est pourquoi il ne se borna pas à favoriser le commerce et l'industrie, mais il donna aussi une impulsion très-efficace aux études négligées et presque perdues; il appela des savants de toutes les parties de l'Italie pour y enseigner les sciences, il fit rechercher les livres et les statues antiques; à Milan, il s'assura les services des plus habiles armuriers; à Urbin, ceux de l'architecte Paciotto, du plastique Brandano, du plus fameux parmi les artistes en majolique, Orazio Fontana.

Cet art, parvenu alors à ce haut degré de perfection dont il devait rapidement déchoir, s'était répandu dans les villes italiennes, grâce aux travaux des artistes romagnols et ombriens que les princes favorisaient à l'envi les uns des autres et cherchaient à attirer dans leurs cours par des prix magnifiques. Il n'est donc pas étonnant qu'Emmanuel-Philibert ait voulu, lui aussi, avoir de ces ouvrages précieux fabriqués dans son propre palais.

L'existence de cette manufacture est à peine signalée en passant par les historiens piémontais Cibrario et Ricotti, qui indiquent le nom du maître Antonio Nanis ou de Nanis d'Urbin. Mais quant au séjour de Fontana à Turin, on n'en trouve jusqu'ici le souvenir que dans l'acte notarié rapporté par Pungileoni et Raffaelli. Les deux documents qui vont être donnés plus bas, empruntés aux *Archives royales de Turin*, et courtoisement communiqués à l'auteur de ces lignes par l'honorable sénateur Castelli, directeur général des archives, éclaircissent ce fait et déterminent d'une manière certaine la période dans laquelle Fontana et Nanis

furent appelés à travailler à Turin. Ils donnent même quelque indication de la nature de leurs travaux.

Pungileoni, dans ses *Notices des peintures en majolique exécutées à Urbino*, cite un manuscrit de la bibliothèque Albani où il est dit que Piccolpasso, dans le premier livre des *Plans des villes de l'Ombrie* [1], rapporte qu'un certain Francesco Guagni, de Castel Durante, fut serviteur du duc de Savoie au temps de François Marie de la Rovere [2], et il ajoute qu'Orazio Fontana eut la commande d'ouvrages d'un grand prix pour différentes villes du Piémont. Il emprunte ce renseignement, quoique d'une façon peu exacte, à l'acte de partage mobilier intervenu entre Guido Fontana et Orazio, son fils, à la date du 8 novembre 1565, dans lequel il est fait allusion aux crédits par eux faits au duc d'Urbin et à celui qu'ils avaient en Piémont, et qu'Orazio prétendait être sa propriété exclusive. Raffaelli, dans ses *Mémoires historiques sur les majoliques de Castel Durante*, se fonde sur cet acte pour établir ce fait; comme ce titre se réfère à une époque antérieure à celle de sa rédaction (1565), les documents de Turin viennent fort à propos pour déterminer l'année où furent exécutés les travaux qui donnèrent lieu au crédit dont on vient de parler.

Le premier de ces documents est un mandat de payement inscrit au *Registre du compte de la trésorerie générale* au profit de Fontana et de M. Antonio d'Urbin, lequel est ainsi conçu :

« Plus, pour deux cents écus de trois livres l'un, payés à maître « Orazio Fontana et à maître Antonio d'Urbin, pour prix de certains « vases de terre portés à Son Atesse, comme il appert de l'ordre de Son « Altesse, donné à Nice le 6 janvier 1564, lequel est remis en même « temps que la quittance, comme de raison, le 7 dudit mois et an. « — £ 600. »

Le second document, beaucoup plus important que le premier, est aussi un mandat rédigé dans les termes suivants :

« Plus, le 15 d'août, payé à Antonio, potier d'Urbin, vingt écus de « 3 livres, à valoir sur les dépenses faites pour accompagner les majo- « liques envoyées à Son Altesse en France. — £ 60.

« Plus, pour deux cents écus de trois livres l'un, payés au T. Rév.

1. M. J. Raffaelli d'Urbania m'a fait savoir que ce manuscrit, indubitablement l'œuvre de Cipriano Piccolpasso, auteur de l'*Art du potier, en trois livres*, était conservé dans la bibliothèque des ducs d'Urbin, ainsi que le rapporte Terzei, auteur contemporain des *Annales de Castel Durante*. Ce manuscrit a partagé le sort de cette fameuse bibliothèque, qui fut transportée à Rome en 1667, par ordre d'Alexandre VII.

2. Francesco Guagni était un ingénieur militaire.

« Seigneur Jérôme de la Rovère, archevêque de Turin, qui sont à compte
« et à valoir sur un mandat de S. A. de 800 écus pareils, desquels le dit
« Mgr s'est porté répondant pour S. A. envers maître Orazio d'Urbin,
« chef des potiers de S. A., pour le compte des deux crédences de terre
« que ce maître a portées à S. A., comme il appert dudit mandat donné
« à Turin le 23 avril 1564, lequel, dûment signé et scellé, est joint au
« présent (et déposé) en la chambre, avec la quittance dudit Mgr, desdits
« 200 écus, écrite et signée le 20 d'août 1564. Je dis : £ 600. »

Ces documents nous révèlent quelques circonstances dignes d'attention. En premier lieu, ils déterminent l'année dans laquelle Fontana travailla pour le duc de Savoie. En second lieu, on y voit clairement que cet artiste était alors au service du duc, comme l'indiquent les paroles : *Chef des potiers de S. A.*, et qu'il avait introduit son art à Turin pour le compte de ce prince. En troisième lieu, on se fait une idée du nombre et de l'importance des ouvrages exécutés par lui à Turin par le prix assez considérable qui lui est assigné. Enfin, dans cet archevêque de Turin qui se porte caution dans son intérêt, on reconnaît la personne qui l'avait fait entrer au service du duc.

Comme cette fabrique n'était pas connue, et qu'elle eut d'ailleurs, paraît-il, une existence très-courte, on n'en trouve aucun produit connu dans les collections publiques ou privées. Seulement, M. Robinson, dans son catalogue de l'Exposition du palais de Kensington en 1862, décrit un plat par lui attribué à Orazio Fontana, où se trouvent peints quelques faits de l'histoire de Jules César et les armes de la famille Avalos d'Aragon; d'où il conclut qu'il a été exécuté pour Alphonse Inigo d'Avalos, marquis del Vasto, qui fut fait cardinal en 1560, et fut archevêque de Turin de 1563 à 1564. Il en tire la conséquence que ce plat fut fabriqué à l'époque où ce cardinal gouvernait l'Église de Turin, et qu'il faut le considérer comme un échantillon des travaux exécutés pour le Piémont, auxquels fait allusion le partage entre Guido et Orazio Fontana. Ces conjectures de M. Robinson ne paraissent pas fondées. D'abord, l'écusson d'Avalos d'Aragon ne prouve pas que le travail ait été destiné au cardinal plutôt qu'à un autre membre de cette riche et illustre famille, et quand même il le prouverait, on n'en saurait tirer la conséquence que le plat ait été exécuté précisément dans l'année où le prélat occupa le siége de Turin. Mais les deux documents par nous rapportés fournissent une explication si claire des circonstances vaguement indiquées dans l'acte de partage qui sert de base aux conjectures de M. Robinson, qu'il est désormais inutile de se lancer dans la carrière des suppositions. Ajoutons encore qu'il est peu vraisemblable qu'Orazio Fontana, salarié par le

duc et occupé de travaux importants, eut la possibilité et le loisir de travailler pour d'autres.

Ici s'arrêtent les renseignements réunis sur ce sujet. Ils nous laissent le désir d'éclaircissements plus complets. Quand commença d'exister cette manufacture? Quand prit-elle fin? Par quels moyens fut-elle établie à la cour d'Emmanuel-Philibert? Quelles conventions avaient été arrêtées entre le prince et les artistes? Serait-il possible de retrouver quelque spécimen des ouvrages exécutés par Fontana pour la cour de Savoie, qui, par quelque signe particulier, se distinguât de ceux faits en Ombrie en société avec son père?

Nous nous plaisons à espérer que parmi les érudits piémontais et les personnes versées dans la matière il se trouvera quelqu'un qui s'appliquera à résoudre nos questions et à satisfaire la légitime curiosité des amateurs d'un art si justement estimé de nos jours.

GIUSEPPE CAMPORI.

CATALOGUE

DE

L'ŒUVRE DE GÉRICAULT

(SUITE ET FIN [1].)

COPIES D'APRÈS LES MAITRES.

151. La mort de Germanicus, d'après une gravure du tableau de Poussin au palais Barberini à Rome. Les tons des draperies diffèrent complétement de ceux de l'original. Le fond d'architecture est clair. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 45. — L., 55 cent.

152. Cheval blanc effrayé. Il est tourné vers la droite. — D'après une gravure anglaise. — A M. Binder.

H., 43. — L., 35 cent.

153. Cheval de la Descente de croix, de Rubens. — Vente Ary Scheffer, 420 fr. — A M. Binder.

H., — L.,

154. La Bataille, de Salvator Rosa, du Musée du Louvre. Cette esquisse a été faite en une seule séance. Elle a appartenu à M. Jamar.

H., 46. — L., 36 cent.

155. La Transfiguration, de Raphaël. Cette esquisse, exécutée en 1814, n'est pas achevée, les événements ayant forcé Géricault à abandonner son travail. — A M. Coincy.

H., — L.,

156. La Prédication de saint Paul a Éphèse, de Lesueur. Le châssis porte par derrière le n° 143. — A M. Lehoux.

H., 45. — L., 37 cent.

157. Le Christ au tombeau, de Titien. Le châssis porte par derrière le n° 134. — A M. Lehoux.

H., 48. — L., 59 cent. 1/2.

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII, septembre 1867.

158. La mise au tombeau, de Michel-Ange de Caravage. Cette copie, peinte très-largement et grassement, est l'une des meilleures qu'ait faites Géricault. — A M. Lehoux.

H., 53. — L., 39 cent.

159. La Mise au tombeau, de Michel-Ange de Caravage, au Vatican. — A M. His de la Salle.

H., 32. — L., 23 cent.

160. Le Concert de Spada, au Musée du Louvre. — A M. His de la Salle.

H., 25. — L., 32 cent.

161. La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime, de Prud'hon, l'une des plus belles copies de Géricault. — A M. His de la Salle.

H., 35. — L., 45 cent.

162. La Mise au tombeau, de Raphaël, au palais Borghèse. — Cette superbe copie appartient à M. His de la Salle.

H., 37. — L., 41 cent.

163. La Peste de Milan, de Jakob van Oort, au Musée du Louvre. — A Mlle Clouard, à Mortain.

H., — L.,

164. Les Enfants de Philippe II, de Velasquez. — Vente Delacroix (n° 234 du catalogue. 700 francs).

H., 45. — L., 54 cent.

165. Jésus distribuant le pain a ses disciples, d'après un tableau de l'école espagnole. — Vente Delacroix (n° 235 du catalogue. 195 francs).

H., 45. — L., 55.

166. La Descente de croix, de Jouvenet. Cette toile porte au verso une esquisse du *Chasseur à cheval.* — A M. Feuillet de Conches

H., 50. — L., 42 cent.

167. Le Christ descendu de la croix, de S. Bourdon. — Vente Delacroix (n° 236 du catalogue. 650 francs),

H., 41. — L., 25 cent.

168. Deux têtes, d'après Rembrandt, au Musée du Louvre (son portrait et celui du vieillard). — A M. Binder.

H., 49. — L., 61 cent.

169. Moine, d'après un tableau de Mola. — A appartenu à M. Jamar.

H., 46. — L., 38 cent.

170. Nature morte, d'après le tableau de Weenix, au Louvre. — Vente Seymour (février 1860). — A M. Binder.

H., 64. — L., 91 cent.

171. Martyre de saint Pierre, de Titien. — Vente Delacroix (n° 227 du catalogue. 2,060 francs).

H., 65. — L., 54 cent.

172. Le Sommeil des apôtres, de Titien. — Vente Delacroix (n° 228 du catalogue. 750 francs).

H., 76. — L., 56 cent.

173. L'Assomption, de Titien. — Vente Delacroix (n° 230 du catalogue. 510 francs).

H., 65. — L., 54 cent.

174. La Descente de croix, de Rubens. — Vente Delacroix (n° 229 du catalogue. 1,210 francs).

H., 65. — L., 54 cent.

175. Mars retenu par Vénus, de Rubens. — Vente Delacroix (n° 231 du catalogue. 1,200 francs).

H., 55. — L., 80 cent.

176. Deux lions. Ce sont ceux de Snyders dans le *Mariage de Henri IV* par Rubens, au Louvre; mais ils ne sont pas attelés, et le copiste n'a pas reproduit les amours qui les montent. — A M. Valferdin.

H., 65. — L., 80 cent.

177. Saint Martin, de van Dyck. — Vente Delacroix (n° 232 du catalogue.980 fr. — Vente van Cuyck. 830 fr.).

H., 45. — L., 37 cent.

178. La Bénédiction de Jacob, de Rembrandt. — Vente Delacroix (n° 233 du catalogue. 380 francs). — A M. Binder.

H., 37. — L., 45 cent.

179. Étude, d'après Raphaël. C'est la femme dans l'*Incendie du bourg*, qui, vue de dos, descend les marches d'un escalier portant un vase sur sa tête et en tenant un autre à la main. — Vente van Cuyck. 1,100 francs.

H., 33. — L., 23 cent.

180. La mère de H. Rigaud, de Rigaud. — Vente Delacroix (n° 237 du catalogue. 880 francs).

H., 80. — L., 65 cent.

181. Lion attaquant un cheval blanc, de Ward. — Vente Delacroix (n° 238 du catalogue. 750 francs). — A M. Binder.

H., 58. — L., 55 cent.

182. Plusieurs têtes d'hommes d'après différents maîtres. — Vente Delacroix (n° 239 du catalogue. 780 francs). — A M. Binder.

H., 73. — L., 60 cent.

183. Dragon vu a mi-corps, d'après l'une des figures de la *Barrière de Clichy* d'Horace Vernet, au musée du Luxembourg. — A M. Auguste Bry.

H., — L.,

SCULPTURES.

1. Cheval écorché. Ronde-bosse, cire. Il a la jambe gauche de devant levée. Sans pouvoir préciser la date, on sait que Géricault a modelé cette œuvre admirable dans sa jeunesse. La cire originale, achetée par M. Susse en 1824, à la vente de Géricault, appartient aujourd'hui à M. Maurice Cottier. Elle a été moulée et se trouve dans tous les ateliers.

H., 23— L., 25 1/2.

2. Cheval retenu par un homme. Bas-relief très-peu accusé que Géricault sculpta en 1819, sur une pierre de son atelier de la rue des Martyrs. Il s'était mis à ce travail avec une ardeur extrême, mais il n'avait qu'un ciseau de menuisier.

M. Jamar monta à la hâte la rue des Martyrs et trouva des tailleurs de pierre qui lui vendirent quelques outils avec lesquels Géricault termina cet ouvrage, dont il existe un moulage. — Sort inconnu.

H., — L.,

3. Satyre et Bacchante. Groupe sculpté au premier coup dans une pierre commune. C'est un ouvrage dont quelques parties ne sont pas terminées, mais qui est plein de grandeur et de mouvement. Il a été enduit d'une couche d'huile grasse qui lui a donné une teinte bistrée et l'apparence d'un ouvrage en cire. — Donné par Géricault à M. Bro le père, appartient au jourd'hui au colonel Olivier Bro de Comères.

H., — L.,

4. Bœuf terrassé par un tigre. Cette ébauche est traitée avec beaucoup de largeur, sur une pierre de 25 centimètres de hauteur sur 30 de largeur environ. — A appartenu à M. Formey. — Sort inconnu.

H., — L.,

5. Nègre qui brutalise une femme. Ronde-bosse; terre cuite. La femme a le genou droit à terre, où elle appuie également sa main gauche. De la droite elle repousse le nègre qui la tient d'une main par le cou, de l'autre par le milieu du corps. Ce petit groupe plein d'énergie et de passion a passé des mains de M. Jamar dans celles de M. Stevens.

H., — L.,

6. Statue équestre de l'empereur Alexandre. Maquette en cire, peu avancée. Le cheval se cabre, s'enlevant sur les deux jambes de derrière et lançant les jambes de devant (la droite est cassée). Le cavalier, vêtu d'un costume militaire, se porte un peu en avant; la main gauche, qui tiendrait la bride, est appuyée sur le genou. Il avance le bras droit (brisé près du coude). — A M. Jamar.

H., 30. — L., 29 cent.

DESSINS.

(1810 à 1816.)

1. Six chevaux vus de croupe dans une écurie. Les noms des chevaux sont écrits sur la mangeoire. — Aquarelle de l'enfance de Géricault. — A M. Jamar.

H., 230. — L., 320 mill.

2. Homme a cheval. Ce petit ouvrage rappelle très-nettement la manière de Carle Vernet, et il a sans doute été fait pendant que Géricault fréquentait son atelier. — A la sépia. — A M. Jamar.

H., 150. — L., 174 mill.

3. Maréchal de France. Il est monté sur un cheval qui galope. Aquarelle dans la manière de Carle Vernet. — A M. Jamar.

H., 160. — L., 260 mill.

4. Attaque de la ville de Landshut (21 avril 1809), d'après le tableau de Hersent au musée de Versailles. — Dessin à la sépia et à l'encre de Chine, avec quelques teintes à l'aquarelle. — Au verso : cavalier vêtu d'un habit rouge et d'un pantalon jaune, monté sur un cheval bai au galop. Fond de paysage. — Ce dessin

pourrait être la copie d'une composition de Carle Vernet. — Aquarelle. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 250. — L., 315 mill.

5. Deux paysages. Ils rappellent les deux tableaux en hauteur dont l'un appartient à M. Dornan (n° 13 du catalogue des peintures). — Dessin à la plume et à l'aquarelle. — A M. Sauvé.

H., 230. — L., 210 mill.

6. Turc a cheval. Il tient une lance. — A la mine de plomb. — A M. Jamar.

H., 120. — L., 160 mill.

7. Cheval se cabrant. Il est monté par un cavalier en bottes à l'écuyère. — Dessin sur papier calque. — A M. Jamar.

H., 210. — L., 220 mill.

8. Cheval se cabrant. Il est monté par un cavalier vêtu d'une polonaise. — Dessin sur papier calque. — A M. Jamar.

H., 190. — L., 220 mill.

9. Arabe a cheval. Il lève le bras gauche et se retourne vers le spectateur. Le cheval, de profil et cabré, marche à gauche. — A la plume sur papier calque. — A M. Valferdin.

H., 240. — L., 250 mill.

10. Cheval arabe harnaché. Au repos et vu de profil; il a la tête à gauche et ses pieds baignent dans une nappe d'eau; la bride, la selle en velours et la housse qu'elle recouvre sont riches et du meilleur goût. — A l'aquarelle. — A M. His de la Salle.

H., 185. — L., 235 mill.

11. Cheval au petit galop. Il marche vers la droite. — Aquarelle très-achevée. — Vente Lherbette. — A M. Gigoux.

H., 200. — L., 290 mill.

12. Deux gros chevaux de charrette. Ils sont harnachés et vus de croupe. A gauche, l'avant-train d'un troisième cheval vu de profil, légèrement indiqué. — A la mine de plomb. — Au musée du Louvre, venant de la collection His de la Salle.

H., 180. — L., 235 mill.

13. Cheval anglais a l'écurie. Il appartenait à Géricault. — A la sépia. — A M. Jamar.

H., 110. — L., 155 mill.

14. Cheval vu de profil. Géricault destinait ce dessin à Charlet. Au crayon légèrement estompé. — A M. Jamar.

H., 220. — L., 300 mill.

15. Cheval bai brun. Il est tourné à droite et attaché à un poteau dans un cloître. — Aquarelle. — A M. Hauguet.

H., 145. — L., 170 mill.

16. Cheval bai brun. Il est tourné à gauche et attaché par deux longes à son râtelier. — Sépia avec quelques tons d'aquarelle. — A M. Hauguet.

H., 195. — L., 250 mill.

17. Deux chevaux vus de face traînant un chariot a quatre roues. Le conducteur est assis sur le devant du chariot, au-dessus duquel on voit une herse de pont. — Dessin à la mine de plomb, sur papier jaune. — A M. Eudoxe Marcille.

H., — L., mill.

18. Cheval attelé a un tombereau et conduit par un homme ivre. Dans le tombereau est assis un homme, dont on voit seulement le haut de la tête; derrière suivent deux enfants. — Dessin à la mine de plomb, sur papier blanc. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 100. — L., 155 mill.

19. Deux hommes qui traînent une voiture chargée de grosses pierres. Sur la même feuille, neuf autres sujets moins importants. — A M. Sauvé [1].

H., 210. — L., 340 mill.

20. Intérieur d'écurie. Deux chevaux, l'un gris, l'autre alezan, sont attachés à la mangeoire par leur longe et séparés par des planches superposées. Le premier baisse la tête en la tournant à droite, effrayé par quelque bruit. Quant à l'alezan, dont une partie du corps est masquée par le cheval gris et par les planches de séparation, il a la tête élevée et regarde du même côté que son voisin. — Ce charmant dessin, qui faisait partie de l'album d'une dame de la connaissance du peintre, est à l'aquarelle. — A M. His de la Salle.

H., 82. — L., 109 mill.

21. Douze squelettes de chevaux de profil ou en raccourci. Quelques-uns de ces squelettes sont compliqués d'une étude myologique, d'autres du système nerveux ou veineux. — A M. Gigoux.

H., — L., mill.

22. Portrait équestre d'un jeune homme. Vu de profil, en redingote à collet et en bottes à l'écuyère; il monte un cheval à courte queue et sellé à l'anglaise, qui se dirige à gauche, au galop. — Lavé au bistre. — A M. His de la Salle.

H., 250. — L., 230 mill.

23. Officier de chasseurs a cheval. Je suppose que c'est une étude pour un portrait du prince Eugène. Le cheval se cabre et marche à gauche. — Dessin à la plume sur papier calque. — A M. Valferdin.

H., 450. — L., 340 mill.

24. Chasseur a cheval. Composition à peu près semblable à celle du tableau du Louvre; cependant l'écart du cheval est beaucoup moins marqué. Il marche à gauche. — Dessin à la pierre noire, avec des rehauts de blanc. — A M. Valferdin.

H., 160 — L., 120 mill.

25. Chasseur a cheval. Même composition que dans le précédent dessin, mais beaucoup moins terminée. Le cheval marche à droite. — A M. Valferdin.

H., 210. — L., 170 mill.

26. Officier de carabiniers. Il est vu de dos, le sabre à la main, la tête de profil à droite. Il se retourne, regardant fièrement la troupe qu'il commande. Son cheval, faisant un temps d'arrêt sur le train de derrière, a la jambe du côté montoir encore levée. Paysage montagneux. En avant du cheval, une troupe défile dans un ravin. Au second plan, sur la droite, un peloton de carabiniers en marche. — A la pierre noire, lavé de bistre, avec quelques touches d'aquarelle. — Ce dessin a été lithographié par Tayler. — A M. His de la Salle.

H., 250. — L., 210 mill.

1. M. Sauvé possède également deux livres de croquis et plusieurs dessins qui sont de l'enfance et de la première jeunesse de Géricault.

27. Portrait en pied d'un carabinier. Couvert de sa cuirasse et casque en tête, il appuie sa main gauche sur la poignée de son sabre; de la main droite il tient un gant à la crispin. Fond de paysage; à droite, une fabrique. — A la plume, lavé de bistre, avec quelques touches d'aquarelle. — A M. His de la Salle.

H., 390. — L., 310 mill.

28. Charge contre des artilleurs. Un cavalier arrive, au galop de son cheval, près de deux artilleurs qui sont assis sur leur pièce. Devant, un homme est renversé, un autre est agenouillé. A gauche, un homme sur un cheval au galop vu de face. Dessin à la plume sur papier blanc. — A M. Camille Marcille.

H., 210. — L., 290 mill.

29. Grand'garde de hussards. Un cavalier s'apprête à monter un cheval noir; il a déjà le pied gauche dans l'étrier. Un second cavalier à côté de lui monte un cheval alezan. On voit quelques hussards à droite, en arrière. Du même côté, et en avant, un feu de bivouac, sur lequel est une marmite. — Aquarelle. — Au colonel Olivier Bro de Comères.

H., 125. — L., 155 mill.

30. Combat de cavalerie. Au premier plan, deux cavaliers turcs se sont élancés l'un contre l'autre et vont se sabrer. Au second plan, un troisième cavalier va passer sur le corps d'un ennemi renversé étendu par terre. Au fond, une ville d'Orient. A la plume, lavé de bistre. — A M. His de la Salle.

H., 195. — L., 275 mill.

31. Officier d'artillerie galopant a gauche. Le cheval est noir, avec les pieds blancs. L'officier lève son sabre et se retourne en donnant un ordre. En arrière, une pièce d'artillerie. — Aquarelle. — A M. Schickler.

H., 250. — L., 200 mill.

32. Carabinier debout appuyé contre un rocher. Il regarde à droite. — Aquarelle. — A M. Émile Galichon.

H., 190. — L., 120 mill.

33. Carabinier. Il est vu de face et chargeant. — Aquarelle non terminée. — Au colonel Olivier Bro de Comères.

H., 280. — L., 215 mill.

34. Maréchal des logis des chasseurs de la garde royale. Il est vu de trois quarts à gauche. Il est nu-tête et tient la main appuyée sur son cheval. — Aquarelle. — A M. Binder.

H., 310. — L., 190 mill.

35. — Le colonel Langlois dessinant. Il est vu en profil perdu, dans le costume de grenadier, la giberne au dos. — Au crayon. — A M. Gigoux.

H., 280. — L., 240 mill.

36. Grenadiers croisant la baïonnette pour repousser une charge de Mamelucks. Au centre, sur le premier plan, un Mameluck renversé de son cheval tient encore son sabre à la main; sa jambe gauche est appuyée sur la selle du cheval qui se cabre à la vue des baïonnettes; à gauche, un porte-étendard des Ma-

melucks. Au crayon noir lavé de bistre et rehaussé de blanc, sur papier jaune[1]. — A M. His de la Salle.

H., 200. — L., 280 mill.

37. Mameluck. Il est appuyé de la main droite à la hampe d'un drapeau dont on ne voit pas la partie supérieure ; il tient sa main gauche sur la hanche. Le corps est vu de face, la tête de profil, tournée à droite. En arrière, à gauche, un cheval indiqué à la pierre rouge. — Aquarelle. — A M. Mündler.

H., 300. — L., 210 mill.

38. Épisode de la guerre de Madagascar? Un cavalier français coiffé du tricorne, son sabre d'une main, un pistolet de l'autre, combat un Malgache également à cheval et armé d'un casse-tête. Sur le devant de la composition : près du premier, un soldat français renversé sur son cheval; près du second, un Malgache qui tombe de sa monture la tête la première. — Sépia rehaussée de blanc. — A M. Brame.

H., 190. — L., 273 mill.

39. Mameluck défendant un jeune trompette blessé. Première pensée de la lithographie (n° 8 du catalogue). Le cheval renversé qui se trouve dans ce dessin n'a pas été reproduit dans la planche. A gauche de la composition, on voit des cuirassiers chargeant. — A la plume sur papier calque. — A M. Lehoux.

H., 270. — L., 260 mill.

40. Marche dans le désert. Première pensée pour la lithographie qui porte ce titre (n° 21 du catalogue). — Au premier plan, à gauche, un attelage de quatre chevaux dont l'un vient de s'abattre ; le conducteur va le frapper pour le remettre sur pied ; à droite, un chameau se relève; au fond la composition telle qu'elle a été exécutée par le maître sur la pierre. — Lithographié en *fac-simile* par M. A. Colin dans notre publication : *Dessins de Géricault,* etc.

Pour réparer la faute qu'il avait commise en plaçant au second plan le sujet principal, Géricault refit cette composition sur le verso de son papier, en supprimant les épisodes du premier plan; il se servit de ce second dessin pour exécuter la lithographie qui fait partie de la *Vie de Napoléon,* par Arnault. — Les deux dessins sont à la mine de plomb. — A M. His de la Salle.

H., 289. — L., 410 mill.

41. Passage du mont Saint-Bernard. Composition de la lithographie pour l'ouvrage de M. Arnault (n° 22 du catalogue). — A M. Lehoux.

H., 330. — L., 410 mill.

42. Retraite de Russie. Au milieu, un dragon casqué à cheval, un manteau sur les épaules ; près de lui, deux chevaux conduits par la bride par un autre dragon qui, à pied, marche devant. Derrière suivent deux fantassins, la tête basse, et coiffés de bonnets à poil. — Dessin à l'encre de Chine. — Au verso de ce dessin, qui est en largeur, on voit au-dessus de la tête des trois chevaux un autre cheval au galop. — A la sépia. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 165. — L., 280 mill.

1. Je possède une très-belle répétition à la mine de plomb, sur papier calque, du cheval et du Mameluck renversé. Le reste de la composition est à peine indiqué. Ce dessin m'a été donné par M. Lehoux, qui le tenait de Géricault lui-même.

43. Bataille de Maipu pour la lithographie du même sujet (nº 17 du catalogue). — A M. Jamar.

H., 190. — L., 275 mill.

44. Bataille de Mondovi. Grand dessin assez achevé. — A. M. Gigoux[1].

H., — L.,

45. L'Empereur, suivi de son état-major, visitant les blessés après une bataille. Dessin à la sépia, rehaussé de quelques tons d'aquarelle, sur papier blanc. — — A M. Camille Marcille.

H., 190. — L., 285 mill.

46. Louis XVIII passant une revue au Champ de Mars. A gauche, des cavaliers font demi-tour et saluent du sabre, en passant devant le roi assis avec la duchesse d'Angoulême entre les colonnes qui se trouvent à l'entrée de l'École militaire. En perspective, à droite, on voit l'état-major. Deux officiers anglais debout sur les marches, de chaque côté du roi, indiquent la date de ce projet. Un groupe de chevaux tenus en main, et qui s'animent au passage de la cavalerie, forment le premier plan du tableau. Cette composition importante n'a jamais été exécutée; cependant Géricault en a fait une esquisse peinte à l'huile qui a appartenu à M. Jamar et dont j'ignore le sort. — A l'aquarelle, très-largement touché à l'effet. L'architecture n'est pas de la main de Géricault. — A M. Lehoux.

H., 260. — L., 360 mill.

47. Louis XVIII passant une revue au Champ de Mars. Louis XVIII, assis devant la façade du palais de l'École militaire, voit défiler les troupes à cheval. — Dessin à la plume et à la sépia sur papier blanc. L'architecture est à l'encre de Chine. — A M. Camille Marcille.

H., 180. — L., 210 mill.

48. Le duc de Berry. Il est sur son lit de mort et entouré de la famille royale. Au verso, le même sujet, traité d'une manière différente. — A la mine de plomb. — A M. Binder.

H., 19. — L., 25 cent.

49. Lionne allaitant deux lionceaux. Elle est debout, vue de profil, et tourne la tête vers le spectateur. — A la mine de plomb, lavé de sépia et d'aquarelle; fait d'après nature à Londres. — A M. le duc d'Aumale. (Catalogue Reiset, nº 306.)

H., 160. — L., 235 mill.

50. Lion et lionne. Le lion, levé sur ses jambes de devant, est tourné à gauche; il se retourne vers la lionne, placée derrière lui, et dont on ne voit que la tête et une patte. — Aquarelle d'une grande beauté. — A M. Hauguet.

H., 150. — L., 235 mill.

51. Lion dévorant un cheval mort. Une tête et une patte de lion sont plus étudiées à gauche et à droite dans le haut du dessin. — Dessin sur papier blanc à la mine de plomb. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 170. — L., 260 mill.

52. Lion. Il est vu en raccourci, regardant à droite. Sur la même feuille, au bas, à droite, tête de lion vue de profil. — A la mine de plomb. — A M. His de la Salle.

H., 170. — L., 220.

1. M. Gigoux possède un nombre considérable de dessins de moindre importance : études d'après des bronzes antiques, feuilles d'albums, lutteurs, courses de chevaux, escarmouches, voitures, etc., etc.

53. Tête de lion. Dessin à la mine de plomb sur papier blanc. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 125. — L., 140.

54. Études de chats. Ils sont dans différentes poses et présentent les divers degrés de la colère : au centre de la feuille, une tête de tigre inspirée par les têtes de chats. — A la mine de plomb [1]. — A M. His de la Salle.

H., 320. — L., 400.

55. Galaor. Chien de l'espèce mâtin qui appartenait à Géricault. Il est couché, la moitié du corps passant hors de sa niche de pierre. — Aquarelle. — Au colonel Olivier Bro de Comères.

H., 155. — L., 155.

(1816 à 1817.)

56. Course de chevaux libres. Les chevaux, prêts à s'élancer, sont retenus par des personnages nus. Ce magnifique dessin est probablement le dernier que Géricault ait fait de ce sujet. Il paraît avoir été mis au carreau, et c'est lui sans doute qui a servi pour les esquisses peintes que l'on possède. Il a été lithographié en *fac-simile* par M. A. Colin, dans notre recueil : *Dessins de Géricault,* etc. — A la plume. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 250. — L., 500 mill.

57. Course de chevaux libres. A la plume, presque identique à celui de M. E. Marcille, mais moins arrêté et en somme moins beau. Lithographié par A. Colin dans sa première suite de *fac-simile.* — Au Louvre, venant de la collection His de la Salle.

H., 200. — L., 455 mill.

58. Course de chevaux libres. Assez voisine de celle du Louvre. Lithographiée par M. A. Colin, dans une suite qui n'a pas été publiée. Il n'en existe probablement que deux ou trois épreuves. C'est une des plus belles variantes de ce projet. — A M. Leloir.

H., 375. — L., 490 mill.

59. Course de chevaux libres. Hommes nus retenant des chevaux avant la course. — Dessin à la plume sur papier jaune. — A. M. Camille Marcille.

H., 140. — L., 270 mill.

60. Course de chevaux libres. Plusieurs hommes nus retiennent les chevaux ou courent à leur suite. Dessin à la plume sur papier blanc. Au verso, trois chevaux; celui du milieu a une plume sur la tête, celui de droite est retenu par un homme nu. — Dessin à la plume et au crayon. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 100. — L., 270 mill.

61. Course de chevaux libres. Cinq chevaux au galop : trois ont la tête ornée d'une aigrette. Quatre Romains, en costume moderne, font tous leurs efforts pour les arrêter. — Dessin à la plume sur papier jaune. — Gravé en *fac-simile* par M. Durand (*Gazette des Beaux-Arts,* 1er mai 1867). — A M. Eudoxe Marcille.

H., 145. — L., 310 mill.

1. M. Eugène Le Roux a gravé à l'eau-forte ce magnifique dessin. On assure qu'il n'a été tiré qu'une seule épreuve de cette planche. Elle appartient à M. Mène, sculpteur.

62. Course de chevaux libres. Les chevaux, sur une ligne oblique, sont retenus par de jeunes Romains en costume moderne. La composition est identique à celle de l'esquisse peinte appartenant à M. Couvreur. — Dessin sur papier de couleur. — A M. Sauvé.

H., 270. — L., 440 mill.

63. Course de chevaux libres. Romains retenant des chevaux avant la course. A gauche, l'un des palefreniers a été renversé. — Croquis à la mine de plomb sur papier jaune. — A M. Camille Marcille.

H., 135. — L., 295 mill.

64. Épisode de la course des chevaux libres. Un cheval qui s'emporte est tenu aux naseaux par deux jeunes gens en costume romain moderne. Deux autres personnages le retiennent par la queue.—A la plume.— Lithographié par M. A. Colin dans sa première suite de *fac-simile*. C'est la composition de l'esquisse peinte que possède le musée de Rouen. Collection Marcille. — A M. Jules Sandeau.

H., 160. — L., 255 mill.

65. Épisode de la course des chevaux libres. Quatre hommes nus s'efforcent d'arrêter un cheval qui s'emporte. Deux d'entre eux tiennent la tête du cheval, les autres sa queue. Cette composition se rapproche beaucoup de la précédente. — Dessin sur papier blanc à la pierre noire. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 190. — L., 260 mill.

66. Épisode de la course des chevaux libres. Un cheval emporté est entouré de quatre hommes qui veulent l'arrêter : ces hommes sont vêtus du costume italien; à gauche, un autre homme est renversé.— Dessin à la mine de plomb sur papier jaune. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 135. — L., 190 mill.

67. Épisode de la course des chevaux libres. Cheval au galop; sa tête est ornée d'une aigrette. Un palefrenier romain tient de la main gauche sa bride, et appuie le bras droit sur son garrot. — Dessin sur papier blanc à la pierre noire. Au verso, même sujet, avec variante : l'homme tient de la main gauche le nez du cheval, et de la droite la bride. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 215. — L., 285 mill.

68. Épisode de la course des chevaux libres Cheval au galop. Un homme nu, coiffé d'un bonnet phrygien, le suit ayant sa main gauche près de sa crinière, et tenant de la droite un javelot. — Dessin sur papier calque jaune, rehaussé de blanc. Ce dessin appartient à Mme Magendie; il avait été donné par Géricault au docteur Magendie.

H., 175. — L., 215 mill.

69. Épisodes de la course des chevaux libres. Deux petits dessins à la plume sur papier calque. — A M. Lehoux.

H., 90 cent. — L., 190 mill.

70. Palefrenier amenant un cheval pour la course des chevaux libres. Placé à la droite du cheval qu'il tient par les rênes du bridon, tout près de la bouche, son bras gauche est appuyé sur le dos du coursier qu'il dirige du côté droit pour aller retrouver les chevaux qui vont courir; ceux-ci sont légèrement indiqués dans le fond ainsi que la tribune des spectateurs. — A la sépia, sur un croquis au crayon noir. — A M. His de la Salle.

H., 136. — L., 170 mill.

71. Croquis divers. Deux hommes nus suivant, l'un, un cheval au trot, l'autre, cherchant à brider un cheval. — Homme enchaîné faisant les plus grands efforts pour se délivrer de ses chaînes, etc. — Dessins à la plume sur papier blanc. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 220. — L., 350 mill.

72. Picadores a cheval. Ils sont armés de lances et conduisent des bœufs. — Dessin à la plume sur papier blanc.

H., 110. — L., 180 mill.

Au verso, Romain armé d'une lance sur un cheval au galop. — Dessin à la plume sur papier blanc. — A M. Camille Marcille.

H., 110. — L., 140 mill.

73. Course antique. Assis sous un antre, entre deux faisceaux qui supportent une couronne, un juge voit courir trois chevaux libres. Sur un tertre abrité par des arbres, une foule nombreuse assiste à ce spectacle. — Aquarelle sur papier blanc. — A M. Camille Marcille.

H., 105. — L., 185 mill.

74. Marche de Silène. Il est ivre et nu, monté sur un âne, la tête couronnée de pampres. Il est soutenu par un bacchant qui joue de la flûte, et par une bacchante qui tient, de la main gauche, au-dessus de sa tête, une grappe de raisins. L'âne, conduit par un satyre armé d'un thyrse, plie sous le faix. A gauche, d'autres bacchants, debout, tiennent, en dansant, l'un, un vase, l'autre, une coupe. L'un d'eux est renversé ivre-mort. — Dessin sur papier jaune au crayon et à la sépia, rehaussé de blanc. A droite, on lit : Géricault. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 205. — L., 280 mill.

75. Marche de Silène. Répétition du même sujet. — Dessin à la sépia rehaussé de blanc sur papier jaune. — A M. Camille Marcille.

H., 210. — L., 280 mill.

76. Marche de Silène. Semblable au précédent. — Trait à la plume. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 200. — L., 320 mill.

77. Mars et Hercule. Ils sont nus et debout sur un char antique, et cherchent à retenir deux chevaux qui, emportés, ont heurté sur leur passage une colonne milliaire. L'un des chevaux est renversé, et son col est sous le timon du char. A droite, cette composition est répétée en petit avec une variante. A gauche, au haut du dessin, on lit : Mars et Hercule. Ces mots sont écrits à l'encre. — Dessin sur papier blanc à la plume. Le cheval renversé, le timon et le char sont à la pierre noire. — A. M. Eudoxe Marcille.

H., 210. — L., 250 mill.

78. Mars et Hercule. Ils sont dans un char antique, auquel sont attelés deux chevaux; celui de droite est renversé, celui de gauche se cabre. — Dessin à la plume sur papier blanc. Le cheval qui se cabre est seulement indiqué au crayon. — A M. Camille Marcille.

H., 195. — L., 260 mill.

79. Hercule enlevant un bœuf sur ses épaules. Dessin à la sépia rehaussé de blanc avec ciel bleu. — A M. Benoît-Champy.

H., 120. — L., 170 mill.

80. L'Homme poussé par la Mort. (« Marche, marche! » Bossuet.) — Croquis à la plume avec quelques touches à la sépia. — A M. Benoît-Champy.

H., 170. — L., 220 mill.

81. La barque de Caron passant le Styx. Croquis à la plume. — A M. Benoît-Champy.

H., 160. — L., 320 mill.

82. Centaure tourné a gauche, saisissant une femme qui se débat. A la plume avec des rehauts de blanc. — Au musée du Louvre, venant de la collection His de la Salle.

H., 150. — L., 220 mill.

83. Centaure, tourné a gauche qui emporte une femme. A la plume avec des rehauts de blanc. — Au musée du Louvre, venant comme le précédent de la collection His de la Salle.

H., 200. — L., 455 mill.

84. L'Homme s'arrachant des bras du Vice. (Cette inscription, qui se trouve au-dessous du dessin, est de la main de Géricault.) La figure herculéenne, qui repousse les différents vices, est d'une grande puissance. — Dessin à la plume. — A M. Sauvé.

H., 170. — L., 135 mill.

85. Défense d'un pont. Sur le sommet d'un pont, un guerrier (Horatius Coclès?) nu, casqué, armé d'un glaive et d'un bouclier, arrête des soldats armés aussi de glaives et de boucliers; derrière, sont des hommes nus qui ont leurs arcs bandés. Sous l'arche, d'autres assaillants, tenant des arcs et des flèches, arrivent dans un bateau. — Dessin à la sépia sur papier blanc jaunâtre. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 160. — L., 250 mill.

86. Paris et Hélène. Au-dessous, une frise représentant une bacchanale. — Dessin à la plume. — A M. Valferdin.

H., 290. — L., 190 mill.

87. Concert champêtre. Un faune et une nymphe des bois sont assis sur un rocher, à l'ombre d'un arbre séculaire, dans un paysage montagneux. La nymphe, le bras gauche appuyé sur l'épaule du faune, le considère avec attention, pendant qu'il tire des sons d'un chalumeau. Les deux figures sont nues; la cuisse et la jambe droites du faune, seules, sont enveloppées dans une draperie. — Au crayon noir, lavé de bistre et rehaussé de blanc sur papier jaune. — A M. His de la Salle.

H., 190. — L., 240 mill.

88. Homme nu terrassant un bœuf. Vu de dos; il tient le bœuf par les cornes et l'a fait tomber sur les genoux au moyen de la forte pression qu'il lui a imprimée en se penchant sur lui. Au-dessus de ce groupe, et dans le sens inverse, le maître a dessiné deux variantes de la lutte. Dans la première, l'homme, vu de dos, a saisi de la main gauche l'une des cornes de l'animal qui s'est cabré et résiste; dans la seconde, l'homme, vainqueur, est à genoux, près du bœuf, et lui tient la tête collée contre la terre. Un combat de deux bœufs, légèrement indiqué, sépare ces deux variantes. Au-dessus du groupe principal, Géricault a dessiné une frise représentant *un troupeau de bœufs en marche,* précédé et suivi de ses gardiens en costume romain. Ce magnifique dessin a été lithographié par M. A. Colin dans notre publication : *Dessins de Géricault,* etc. — A la plume. — A M. His de la Salle.

H., 240. — L., 305 mill.

89. Cheval attaqué par un lion. Il est tourné à gauche et se cabre en soulevant le lion cramponné à son garrot. — A la mine de plomb. — Lithographié par M. A. Colin dans sa première suite de *fac-simile* et par Géricault lui-même (nº 100 de notre catalogue des lithographies). — Au musée du Louvre, venant de la collection His de la Salle.

H., 210. — L., 200 mill.

90. Lion dévorant un cheval. Devant un rocher, est étendu un cheval mort; un lion a les deux pattes de devant posées sur le corps du cheval qu'il va dévorer. — Dessin à l'encre lithographique sur toile. — A M. Camille Marcille.

H., 270. — L., 360 mill.

91. Lion debout. Ses deux pattes de devant sont posées sur le corps d'une femme. — Dessin à la plume sur papier blanc. — A M. Camille Marcille.

H., 115. — L., 170 mill.

92. Homme luttant contre une panthère. L'homme est nu; de la main droite, il tient le nez de la panthère, et de la gauche la mâchoire inférieure de l'animal; la jambe droite de l'homme est engagée entre l'une des pattes de la panthère et sa queue. — Dessin sur papier blanc à l'encre de Chine. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 120. — L., 180 mill.

93. Cavalier sur un cheval qui marche au grand trot. Ce dessin rappelle par son style des bas-reliefs antiques. — A la mine de plomb. — A M. Lehoux.

H., 120. — L., 180 mill.

94. Cinq chevaux de poil différent. Ils sont tenus par trois palefreniers en costume romain moderne. Les deux en avant sont : celui de gauche, blanc; celui de droite, bai brun. Cette importante aquarelle est à peu près identique au tableau de M. His de la Salle, catalogue des peintures, nº 85. — A M. Hauguet.

H., 230. — L., 300 mill.

95. Prière a la Madone. Groupe de paysans romains prosternés à la porte d'une église, dont on ne voit que l'entrée indiquée par deux colonnes et un rideau entr'ouvert. Des hommes et des femmes de tout âge sont agenouillés devant cette porte. A gauche, deux jeunes *contadins* à cheval ôtent pieusement leurs chapeaux, et, près de l'un d'eux, une mère, effrayée par le bruit des pas du cheval, se retourne en pressant son enfant dans ses bras. Lithographié par M. A. Colin dans notre recueil : *Dessins de Géricault,* etc. — A la plume. — A M. His de la Salle.

H., 265. — L., 400 mill.

96. Paysan romain. Coiffé d'un chapeau à large bord et presque entièrement drapé dans son manteau, il est vu de face, debout, le dos appuyé contre un mur, et il tient dans ses bras un enfant, dont la tête est recouverte d'un chapeau pareil au sien. — Aquarelle sur croquis au crayon noir et rehaussé de blanc sur papier brun. A M. His de la Salle.

H., 280. — L., 196 mill.

97. Le marché aux bœufs. Deux hommes armés de bâtons sont au milieu de bœufs en furie. Sur le premier plan, un autre homme, genou en terre, a sa main gauche sur le cou d'un des bœufs qui est renversé, et de l'autre il retient un chien qui mord la tête du bœuf. A droite, un autre chien, debout sur ses pattes de derrière, aboie. C'est la composition de l'esquisse peinte appartenant à M. Couvreur (cata-

logue des peintures, n° 89). Lithographié par M. A. Colin dans notre publication : *Dessins de Géricault,* etc. — Dessin à la plume. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 295. — L., 510 mill.

98. Démons. Ils emportent, l'un un homme, l'autre une femme. — A la mine de plomb. — A M. Binder.

H., 190. — L., 140 mill.

99. Passage de la mer Rouge. A droite, les Israélites continuent leur marche, après avoir traversé la mer. Au milieu, Moïse armé d'un glaive, assiste à la ruine de Pharaon, que l'on voit à gauche, dans un char traîné par deux chevaux, au moment où il va être englouti dans les flots. — Dessin à la sépia sur papier blanc. A M. Camille Marcille.

H., 120. — L., 170 mill.

100. Jésus-Christ au Jardin des Oliviers. Il est entièrement drapé et agenouillé ; devant lui, un ange ailé lui présente le calice, sur lequel est une hostie d'où s'échappent des rayons. — Dessin sur papier jaune au crayon noir et à la sépia avec des rehauts de blanc. — A M. Logerotte.

H., 210. — L., 280 mill.

101. Jésus chassant les vendeurs du temple. A la plume avec quelques tons de sépia. — A M. Benoît Champy.

H., 125. — L., 160. mill.

(1817 à 1820).

102. Première pensée du Radeau de la Méduse. Les naufragés sur le radeau. Ils joignent les mains et tendent les bras en voyant, à gauche, approcher un bateau. — Dessin à la plume sur papier blanc. — A M. Camille Marcille.

H., 230. — L., 330 mill.

103. Le radeau de la Méduse. Composition presque identique au projet définitif, mais avec des modifications importantes dans le mouvement des figures, qui sont nues pour la plupart. Le jeune homme sur les genoux de son père a les jambes étendues horizontalement et couvertes d'une draperie; l'homme étendu sur le dos, tout à gauche, manque, ainsi que celui qui, à droite, cherche à se soulever; la voile n'est pas indiquée et le nègre est coupé à la hauteur des épaules. — A la plume, sur papier huilé. — A M. Courtin.

H., 320. — L., 420 mill.

104. Le radeau de la Méduse. Composition à peu près semblable à celle du tableau. La figure couchée sur le dos, à gauche, manque. — Dessin à la plume et à la sépia.

Au verso. L'homme qui cherche à se relever, à droite, dans le tableau.— Plume et sépia, avec des rehauts de blanc. — A M. Valferdin.

H., 200. — L., 270 mill.

105. Le radeau de la Méduse. Composition identique à la précédente. Les quatre figures à gauche sont toutes assez avancées; les autres ne sont qu'indiquées. — Dessin à la plume.

Au verso. La même figure que dans le précédent, mais cherchée dans un autre mouvement. — Plume et sépia, avec des rehauts de blanc. — A M. Valferdin.

H. 200. — L., 270 mill.

106. Le Radeau de la Méduse. Groupe de tous les personnages sans le radeau. — Dessin sur papier blanc au crayon noir estompé au milieu. A droite et à gauche, les figures ne sont indiquées qu'au trait. — A M. Camille Marcille.

H., 300. — L., 430 mill.

107. Étude du père pour le Radeau de la Méduse. Dans le coin du dessin, à gauche, croquis de la composition complète du naufrage. — Dessin au crayon noir sur papier blanc.

Au verso. Deux autres études d'hommes pour le même ouvrage. — A M. Camille Marcille.

H., 240. — L., 330 mill.

108. Étude du père et de son fils pour le Radeau de la Méduse. — Dessin à la plume et à la sépia sur papier jaune. A gauche, croquis à la mine de plomb de la composition complète.

Au verso. Étude d'homme et de lion à la plume. — A M. Camille Marcille.

H., 170. — L., 240 mill.

109. Étude d'homme pour le Radeau de la Méduse. — Dessin à la plume sur papier blanc.

Au verso. Étude du père, dessin à la plume, et d'une autre figure, dessin au crayon. — A M. Camille Marcille.

H., 250. — L., 300 mill.

110. Groupe du père et du fils. Il est en sens inverse des mêmes personnages dans le tableau. A gauche, trois figures également modifiées. — Dessin à la plume.

Au verso. L'avant-train d'un cheval. — A M. Valferdin.

H., 100 — L., 210 mill.

111. Étude pour le Radeau de la Méduse. Le nègre qui fait des signaux, ainsi que le personnage qui le soutient et cinq ou six des figures qui les entourent. — Dessin au roseau sur papier huilé. — A M. Ch. Cournault, à Malzeville, près Nancy [1].

H., 300. — L., 195 mill.

112. Étude pour le Radeau de la Méduse. L'homme qui se précipite vers les personnages qui font des signaux. Il est vu de dos, la jambe et le bras droits en avant, la jambe gauche étendue à peu près comme dans le tableau. — Dessin à la plume de la plus grande beauté.

Au verso. L'avant-train d'un cheval et la partie inférieure d'une femme à genoux et drapée. — A M. Valferdin.

H., 230. — L., 290 mill.

113. Étude pour le Radeau de la Méduse. Personnage assis, la tête appuyée sur la main gauche, la droite derrière le corps; la jambe droite est posée en avant. — Dessin à la plume sur papier blanc.

Au verso. Études ostéologiques à la plume de deux jambes et d'un bras, et quatre têtes de chiens à la mine de plomb. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 135. — L., 210 mill.

114. Six têtes d'étude, pour diverses figures du *Radeau de la Méduse*, sur la même feuille. Elles sont toutes d'après Corréard. — Au crayon. — A M. Gigoux.

H., . — L., mill.

1. M. Cournault possède encore un nombre assez considérable de dessins et croquis se rapportant au *Radeau de la Méduse*. Je n'entre pas dans le détail, car je dois me borner.

115. Quatre têtes de guillotinés, sur une même feuille. — A M. Gigoux.

H., . — L., mill.

116. Cadavre du jeune homme au premier plan du *Radeau de la Méduse*. Il est entièrement nu, tel que Géricault le peignit d'abord. — Au crayon noir. — A M. Gigoux.

H., 200. — L., 270 mill.

117. La même figure. Première pensée, avec une différence de mouvement et des raccourcis plus brusques. — A M. Gigoux.

H., . — L., mill.

118. Figure du père avec le cadavre de son fils. Très-belle étude au crayon. — A M. Gigoux.

H., 290. — L., 210 mill.

119. Jambes et pieds d'un guillotiné dans leur état de crispation, dessinés à l'amphithéâtre après l'écorchement. — A M. Gigoux.

H., . — L., mill.

120. Tête de femme. Étude d'après une domestique de son père. Géricault avait l'intention de se servir de cette tête dans le *Radeau de la Méduse*. — Dessin estompé. — A M. Jamar.

H., 26. — L., 20 mill.

121. Étude du radeau pour le naufrage de la Méduse. Le radeau, un mât, une voile, deux tonneaux. — Dessin à la plume sur papier blanc.

Au verso. Plusieurs études de têtes pour le *Radeau de la Méduse*, dessins à la plume.— A M. Camille Marcille.

H., 220. — L., 280 mill.

122. Le Radeau de la Méduse. Ce projet, très-achevé et remarquable, diffère considérablement du tableau du Louvre. Il représente l'épisode de la révolte des matelots contre les officiers. Dans cette scène tumultueuse, de la plus grande énergie, on distingue surtout au milieu, dominant la composition, un jeune officier, blessé et debout, embrassant le mât du bras gauche. Au premier plan, vers le centre, un cadavre, retenu au radeau par la jambe repliée, qui rappelle la figure à droite du tableau du Louvre; à droite, un homme, la moitié du corps dans la mer, se retient des deux mains à une corde; à gauche, une femme morte étendue; tout auprès, une autre lève les deux mains au ciel. Géricault, après avoir tracé à la plume cette composition, l'a beaucoup retravaillée au crayon. — Cet important ouvrage a appartenu à Ary Scheffer, et monta à sa vente (mars 1859, n° 12 du catalogue) au prix de 1,050 fr. — A M. Fodor, à Amsterdam; maintenant à M. Lamme, directeur du musée de Rotterdam.

H., 415. — L., 590 mill.

123. Le Radeau de la Méduse. C'est le moment où les naufragés sont recueillis par le canot de l'*Argus*. Ils ont déjà presque tous quitté le radeau, qui se trouve à gauche du canot. — Dessin à la plume sur papier blanc. — A M. Courtin.

H., 90. — L., 200 mill.

124. Homme tenant une hache. Épisode pour l'un des projets du *Radeau de la Méduse*. — Croquis à la mine de plomb. — A M. Camille Marcille.

H., 190. — L., 180 mill.

125. Quatre croquis représentant un homme tenant une hache. Figures pour le même projet. — Dessin à la plume sur papier blanc. — A M. Camille Marcille.

H., 160. — L., 140 mill.

126. Le Radeau de la Méduse. Quatre compositions pour la 4e édition de la *Relation de Corréard,* lithographiées par Champion.

a.) La frégate submergée.

b.) Reproduction du tableau.

c.) Un ministre du roi Zaïde trace sur le sable une carte d'Europe.

d.) Des officiers anglais visitent Corréard à l'hôpital Saint-Louis.

Ces dessins à l'aquarelle appartiennent à M. Leclère fils. Ils ont été gravés par M. Pauquet et publiés dans le *Magasin pittoresque* (tome XXVII. Décembre 1859).

H., 105. — L., 170 mill.

(1820 à 1824.)

127. Le Supplice. Trois hommes, ayant la corde au cou, sont rangés de face sur la planche fatale. Le premier reçoit les exhortations d'un pasteur placé devant lui; le second, les bras pendants et la tête couverte du bonnet qui cache son visage, paraît attendre son sort avec résignation. Un aide, placé devant le troisième, est en train d'abaisser son bonnet, pendant que l'exécuteur assujettit la corde à la poutre placée au-dessus de leur tête. Derrière eux, sur la droite, un homme soutient une femme qui se désole; ces dernières figures sont à peine indiquées. A gauche, au-dessus des têtes, on aperçoit les silhouettes de quelques monuments de Londres. — A la sépia sur papier blanc. — A M. Lehoux.

H., 400. — L., 320 mill.

128. Un enterrement a Londres. Deux chevaux, la tête empanachée, traînent un corbillard, dont le sommet est orné de plumes. Les chevaux sont précédés de deux maîtres de cérémonies, vêtus d'une longue redingote, ayant un long crêpe à leur chapeau, et tenant une grande canne surmontée d'une grosse pomme. A gauche du corbillard, un autre maître de cérémonies a aussi une canne à la main. — Dessin sur papier blanc à la sépia. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 195. — L., 280 mill.

129. Étalon arabe conduit pour saillir une jument. Le noble animal, alezan brûlé, est vu de profil. Frémissant, la tête haute, la bouche écumante, il se dirige, en devançant l'Arabe, qui le tient par un caveçon, vers une jument, maintenue à quelque distance par un homme placé devant elle. On la voit de croupe, la tête élevée et retournée du côté de l'étalon qui s'avance. Ce groupe, noyé dans une légère demi-teinte, s'enlève sur une colline ombrée qui lui sert de fond. Le ciel est nuageux et d'un gris clair. L'Arabe, vêtu d'un caban avec capuchon rouge relevé sur la tête et d'un vaste pantalon blanc jaunâtre, est placé du côté opposé au spectateur, de sorte qu'il ne cache rien de ce que le peintre s'est plu à accentuer.

Cette magnifique aquarelle, sur papier teinté, a été reproduite en lithographie par Andrew. — A M. Édouard Sartoris, à Londres.

H., 250. — L., 330 mill.

130. Trois chevaux de trait vus de croupe, entrant sous une voute. Ils sont conduits par deux charretiers anglais, vêtus d'une blouse et la tête couverte d'un large chapeau dont les bords tombent sur les épaules; l'un des charretiers tient un fouet de la main gauche. Étude pour la lithographie, « *Entrance to the Adelphi Warf.* » (Cat. de lith., n° 32.) — Dessin à la sépia sur papier blanc. — A M. Legentil-Marcotte.

H., 285. — L., 370 mill.

131. Cheval anglais au pas. Il est monté par un cavalier vêtu d'une longue redingote, et en chapeau. Sur le dos du cheval, une couverture à carreaux marquée d'une M. Dessin sur toile à l'encre lithographique. Étude pour la lithographie. « *Jockey anglais monté sur un cheval qui a une couverture marquée d'une M.* » (Cat. des lith., n° 39.) — A M. Marcuyz-Marcille, à Orléans.

H., 200. — L., 335 mill.

132. Cheval a la porte d'une auberge. Il est tenu par un homme qui boit un pot de bière. A gauche, une jeune fille debout. Étude pour la lithographie, « *Vieux cheval à la porte d'une auberge.* » (Cat. des lith., n° 82.) — Dessin à la sépia sur papier blanc. — A M. Legentil-Marcotte.

H., 250. — L., 350 mill.

133. Cheval anglais avec couverture a carreaux. Il est monté par un jockey qui est vêtu d'une petite veste, d'un pantalon blanc et qui est coiffé d'un chapeau. — Dessin sur toile à l'encre lithographique. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 210. — L., 310 mill.

134. Deux chevaux de trait harnachés. L'un d'eux a la tête baissée et mange. A gauche est assis un charretier anglais, coiffé d'un large chapeau; il tient ses bras croisés et est endormi. A gauche, une muraille surmontée d'un toit. Fond de paysage. — A M. Legentil-Marcotte.

H., 250. — L., 330 mill.

135. Cheval de trait bai clair et blanc harnaché. Aquarelle sur papier blanc.

Au verso. Quatre croquis : deux représentent deux jockeys conduisant des chevaux, les deux autres des chevaux vus de profil, la tête tournée à droite. — Dessins à la mine de plomb sur papier jaune. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 195. — L., 265 mill.

136. Cuirassiers chargeant. Fragment du panorama de la bataille de Waterloo, que l'on montrait à Londres pendant le séjour de Géricault. Sur papier de couleur. Mine de plomb et aquarelle. — A M. Sauvé.

H., 250. — L., 350 mill.

137. Cavaliers anglais et français. Comme le dessin précédent, fragment du panorama de la bataille de Waterloo, que Géricault admirait beaucoup, et dont il reproduisit de mémoire quelques parties. — A la gouache, sur papier de couleur. — A M. Lehoux.

H., 280. — L., 380 mill.

138. Horse-guard en petite tenue, monté sur un cheval bai cerise marchant a gauche. Aquarelle gouachée d'une très-belle qualité. — A M. James Nathaniel de Rothschild.

H., 230. — L., 330 mill.

139. Trois chevaux montés. Ils sont au galop. Cette petite aquarelle est d'une grande élégance d'exécution. — A M. Hauguet.

H., 60. — L., 80 mill.

140. Un cheval de trait auprès d'une maison. Aquarelle faite en Angleterre. — A M. Benoît-Champy.

H., 170. — L., 230 mill.

141. Un militaire anglais a cheval, vu de profil, se retournant et regardant derrière lui. — Aquarelle faite en Angleterre. — A M. Benoît-Champy.

H., 250. — L., 190 mill.

142. Un cheval noir harnaché vu de profil. Aquarelle faite en Angleterre. — A M. Benoît-Champy.

H., 190. — L., 245 mill.

143. Quatre chevaux attelés vus de croupe. L'un est monté par un homme en blouse. — Croquis à la mine de plomb et pris du haut d'une fenêtre. Fait en Angleterre. — A M. Benoît-Champy.

H., 190. — L., 160 mill.

144. Joueur d'orgue. Auprès de lui, une femme, une sébile à la main, demande l'aumône. — Dessin à la plume fait en Angleterre. — A M. Jamar.

H., 210. — L., 280 mill.

145. Paysage. Entrée d'un parc; site sauvage et d'un grand caractère. Exécution très-robuste; ombres énergiques et profondes. — C'est un simple lavis, mais qui a la consistance de la gouache. D'une grande beauté. — A M. Gigoux.

H., 140. — L., 210 mill.

146. La traite des nègres. Au milieu de la composition, un gardien va frapper de son bâton un nègre, les mains liées derrière le dos. A gauche, une négresse, un genou à terre, l'air suppliant, tâche de retenir le bras du gardien. Elle est contenue par un homme qui cherche à l'entraîner. A droite, sur le premier plan, une jeune fille, qu'un jeune nègre enlace tendrement de ses bras, et derrière ce groupe des hommes armés de bâtons dans des attitudes menaçantes. Toutes ces figures sont nues. — A la sanguine. Quatre têtes seulement sont à la mine de plomb. — Lithographié par M. A. Colin dans notre publication : *Dessins de Géricault,* etc. —A M. His de la Salle.

H., 308. — L., 437 mill.

147. La traite des nègres. Le gardien, debout au milieu; autour de lui quelques figures assises ou couchées. Dans le fond, trois autres figures debout. — Dessin à la plume. — A M. Valferdin.

H., 105. — L., 135 mill.

148. Ouverture des portes de l'Inquisition. Ce dessin est de la plus grande importance, quoiqu'il paraisse évident que Géricault eût encore beaucoup modifié son projet. — Crayon noir et sanguine. — A M. Binder [1].

M. Lagrange possède un petit croquis du même sujet gravé en bois dans la *Gazette des Beaux-Arts* (mai 1867).

H., 420. — L., 580 mill.

1. M. Binder possède encore un nombre considérable de dessins moins importants de Géricault, entre autres trois études d'après des têtes du *Jugement dernier* de Michel-Ange (crayon noir et sanguine. Vente Scheffer); seize calques d'après des dessins indiens; quarante-cinq calques d'après des ouvrages antiques; cinq dessins, cavaliers et armures, faits dans la *Tour de Londres,* etc., etc.

149. Combat de la Mort. Les hommes et les chevaux sont représentés à l'état de squelettes. Dessin à la plume. — A M. Sauvé.

H., 180. — L., 255 mill.

150. Scène tragique. A droite, une jeune fille et un vieillard; à gauche, un jeune homme, un genou en terre, qui les implore. La jeune fille paraît s'intéresser à lui et demande sa grâce au vieillard, qui lui tend les mains. — Dessin lavé au bistre, avec des rehauts de blancs. — A M. Valferdin.

H., 180. — L., 240 mill.

151. Scène de la mort de Fualdès. Géricault traita dans le style antique plusieurs épisodes de cet épouvantable drame, qui l'a beaucoup préoccupé. Il avait fait trois ou quatre compositions déjà pour le tableau qu'il méditait, lorsqu'on lui montra des images à deux sous; il prétendit qu'elles valaient mieux que ses dessins, et abandonna son projet. Celui-ci représente le corps de Fualdès enveloppé dans un drap et porté de nuit par quatre hommes. Un des assassins précède le groupe, et de la main indique le fleuve à peu de distance. Un autre, son arme sur l'épaule, suit cet horrible convoi. Au premier plan, derrière des rochers, un homme se cache et les épie. — Dessin sur papier de couleur. — A M. Lehoux.

H., 220. — L., 290 mill.

152. La rixe. Des hommes se battent; au premier plan, un des personnages soulève un blessé et le retire de la mêlée. — A la plume. — A M. Topinard.

H., 210. — L., 300 mill.

153. Noyé qu'on retire de l'eau. Ce sujet principal est entouré de plusieurs croquis.

Au verso de la feuille, un cheval au repos. — A la plume. — A M. Binder.

H., 240. — L., 300 mill.

154. Scène de Macbeth. A gauche, la sorcière; à droite, deux personnages, homme et femme, qui paraissent se railler de ses imprécations. — Dessin à la mine de plomb et au crayon rouge. — A M. Valferdin.

H., 160. — L., 210 mill.

155. Mazeppa. Le cheval tombé mort est vu de dos. Mazeppa, entièrement nu, mort également ou expirant, a la jambe gauche prise sous le cheval et présente au spectateur la tête un peu renversée en arrière, la poitrine et les cuisses. Crayon et encre de Chine. — A M. de Boutteville.

H., 135. — L., 216 mill.

156. Nègre et négresse. Ils sont assis l'un près de l'autre sur un rocher. Le nègre, qui n'a qu'un caleçon pour vêtement, tient sa jambe droite repliée sous lui, et s'approche avec ardeur de la jeune et belle négresse, dont il a saisi le bras gauche, et qu'il attire de la main droite placée sur son épaule. Celle-ci, presque nue, la main appuyée au rocher, les yeux fixés sur le nègre, qu'elle regarde avidement, ne résiste plus que faiblement. — Ce magnifique dessin à la plume, sur papier teinté, a été gravé en *fac-simile* par M. Baudran (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er mars 1867). — A M. His de la Salle.

H., 160. — L., 220 mill.

157. Scène de jalousie. Un jeune homme nu jusqu'à la ceinture, les jambes enveloppées dans une large draperie, est assis sur un rocher où il appuie sa main

droite; il tient embrassée du bras gauche une femme presque nue assise sur sa cuisse, et regarde une autre femme, autour de laquelle flotte une légère draperie, et qui fuit vers la droite en s'arrachant les cheveux. — A la plume, lavé à la sépia, légèrement teinté de rouge dans le ciel et rehaussé de blancs; sur papier bleu. — A M. His de la Salle.

H., 210. — L., 130 mill.

158. Jeune homme embrassant une femme. Il est assis sur le bord du lit et tient par le milieu du corps la jeune fille couchée sur ses genoux; elle a le bras gauche passé autour de son col. — Sépia, pierre noire et rehauts de blancs à la gouache. — A M. Christophe.

H., 200. — L., 720 mill.

159. Nègre monté sur un cheval qui se cabre. Le nègre est coiffé d'une calotte rose à côtes; le haut de son corps est vêtu. Une schabraque en peau de tigre couvre le dos du cheval. A gauche, des soldats dans un ravin, coiffés de shakos, tiennent leurs fusils en joue; un seul le tient levé. A droite, derrière le cheval, des nègres nus ont leurs arcs bandés. — Dessin sur papier bleu, au crayon noir et à l'encre de Chine, rehaussé de blancs. Les terrains sont rosés. — A M. Eudoxe Marcille.

H., 210. — L., 260 mill.

160. Portrait du général Letellier après sa mort. — Dessin à la mine de plomb. — Au colonel Olivier Bro de Comères.

H., — L.

161. — La main gauche de Géricault. Il fit ce dessin étant alité pendant sa dernière maladie. — Aux crayons noir et rouge. Le trait à la mine de plomb a été tracé en suivant les contours de la main placée à plat sur le papier blanc. — A M. Lehoux.

H., — L.

162. Portrait de Géricault dessiné par lui-même pendant sa dernière maladie. Il est vu de profil, la tête appuyée sur l'oreiller. — Dessin à la mine de plomb. — Au colonel Olivier Bro de Comères [1].

H., 550. — L., 500 mill.

163. Anatomie de l'homme. Seize feuilles d'inégales grandeurs. — Plume, crayon rouge, lavis.

164. Anatomie du cheval. Dix-huit feuilles d'inégales grandeurs. — Crayons noir et rouge, à l'exception d'une pièce lavée et de deux dessins d'ensemble qui sont au trait à la plume et moins caractérisés que les autres. L'une des deux têtes de cheval, en profil, est une copie, et je n'oserais pas l'attribuer à Géricault.

Les dessins de ces deux admirables suites sont traités de la manière la plus large, la plus simple, la plus magistrale, et portent pour la plupart un grand nombre de notes explicatives manuscrites. La plume domine de beaucoup dans l'anatomie de l'homme, les deux crayons dans l'anatomie du cheval. — A M. de Varenne [2].

1. Le colonel Bro possède encore plusieurs croquis à la mine de plomb pour le portrait de Mme Bro, et d'autres représentant des chevaux, des vaches, etc. Tous ces dessins ont été donnés par Géricault à M. Bro père.

2. Le même amateur possède encore plusieurs dessins de Géricault d'après Raphael, quelques croquis pour la *Méduse*, etc.

CHARLES CLÉMENT.

L'ART HONGROIS

À L'EXPOSITION UNIVERSELLE

L'Exposition du musée national hongrois est surtout remarquable par ses parures et ses bijoux d'une forme originale, d'un travail singulier, et par des objets soi-disant *celtiques* qui sont uniques dans leur genre.

En première ligne, nous devons signaler un grand collier de bronze, idée originaire du *halsberg* allemand du moyen âge, destiné à garantir le cou du combattant. Cette pièce est d'une si extrême rareté que la Hongrie seule en possède un second exemplaire trouvé dans le comté Heves, et que l'on en chercherait en vain une analogue dans les autres collections européennes.

A côté de cet objet, nous voyons cinq plaques de bronze, encore assemblées par deux et par trois, et qu'un travail postérieur devait transformer en cinq lames de couteau, de dague ou autre arme. Ces pièces inachevées ont, au point de vue de l'histoire du travail, une importance considérable, parce qu'elles prouvent que le bronze, en Hongrie, n'était pas un objet d'importation, mais qu'il a dû être travaillé aux lieux où l'on a découvert ces objets précieux. Ce qui sert encore à prouver le fait, c'est que dans la même contrée, à Dunaföldvár, non loin de la capitale, sur les bords du Danube, on a découvert une quantité considérable d'outils en bronze, attendant tous la dernière main, et dont l'ensemble ne pèse pas moins de quarante kilos. Un troisième objet extrêmement rare et curieux est une épée à poignée de bronze et lame de fer. Cette lame, courbée, a dû l'être avant d'être ensevelie, puisqu'on l'a trouvée en cet état dans une tombe.

Parmi les objets appartenant à l'ère chrétienne, nous remarquons des colliers, des bracelets, des bagues en or, etc. Une partie de ces objets a été recueillie, en 1865, à Osztropataka, aux environs des célèbres mines d'opales, et l'autre à Kalocsa, au centre de la Hongrie, sur les bords du Danube. Avec les premiers se trouvait une médaille de Herennia

Etruscilla, femme de l'empereur Decius Trajanus, ce qui ferait remonter l'origine de ces bijoux vers le milieu du IIIe siècle. Quant à ceux qui ont été découverts à Kalocsa, les uns sont manifestement byzantins, les autres des imitations grossières du même style.

Il est très-curieux de rapprocher les objets de ces deux trouvailles d'autres presque identiques exposés par le musée de Troyes, dans la troisième salle de l'exposition française, et dont on fixe la date au temps d'Attila. Une bague qui accompagne les objets du musée de Troyes porte l'inscription de HEVA, ce qui fait supposer que cette bague, comme les autres bijoux trouvés ensemble, appartenait à un chef visigoth de ce nom. A côté du tombeau d'Osztropataka, découvert en 1865, on avait, vers la fin du siècle précédent, ouvert une autre tombe, dont le contenu, faisant aujourd'hui partie du musée impérial de Vienne, était encore beaucoup plus riche. Dans l'un et dans l'autre de ces tombeaux on a découvert, avec des objets d'un travail plus ou moins barbare, de véritables objets d'art grec et romain. Parmi ces derniers, il faut compter les plaques en argent doré, estampées, et qui ornaient les chaussures d'une jeune fille enterrée. Toutes ces choses précieuses témoignent de rapports commerciaux entre les Romains et les peuples barbares habitant la Hongrie du nord, et ce commerce ne peut s'expliquer que par le désir qu'avaient les Romains de posséder l'opale qui, d'après un passage de Pline, était tirée du pays dont elle fait encore aujourd'hui la richesse.

Le même intérêt s'attache aux fragments d'une couronne byzantine trouvés à Nyitra-Ivanka, en Hongrie. Ces deux fragments représentant l'empereur « Constantinos Monomachos » qui régnait au XIe siècle, et un ange ou une danseuse, ont servi à M. de Linas pour faire ressortir, dans une réunion de délégués des sociétés savantes, la lumière qu'ils répandent sur le mode de fabrication employé par les Byzantins dans leurs émaux. D'après ses explications, il reste constaté que ces émaux ont été faits par un double procédé. « Les silhouettes des personnages et des grands accessoires, a-t-il dit, l'ornementation courante qui les accoste, ainsi que les inscriptions, sont estampées au moyen d'une matrice. Les cuves, assez profondes, déterminées par l'estampage des silhouettes ont ensuite servi d'excipients à un émail cloisonné d'un éclat et d'une délicatesse incomparables. Quant à l'ornement courant et aux inscriptions, l'ouvrier s'est borné à affermir le trait par un léger coup de burin, puis il les a émaillés suivant la méthode du champlevé. Ainsi appliqué aux émaux sur champ d'or, l'estampage économisait le métal; car, si peu que ce soit, le travail au burin en fait toujours perdre » (voir le *Moniteur* du 27 avril). Était-ce, comme le pense M. de Linas, une couronne destinée à être remise en

signe d'investiture aux princes barbares, alliés ou tributaires de l'empire, ou, comme le prétend M. Érdy, conservateur du musée hongrois, une couronne apportée par une princesse byzantine qui venait s'allier à un prince de la maison royale d'Árpád ?

En procédant par ordre chronologique, nous rencontrons maintenant les dépouilles qui accompagnent le corps de Béla III, exhumé en 1848 : c'est un sceptre en lames d'argent, un bâton de pèlerin en bronze, et une lourde bague en or à ressort, qui pouvait être ouverte pour y cacher du poison ou un talisman quelconque. Ces objets appartiennent à la seconde moitié et à la fin du XIIe siècle. A côté de ces antiquités, on remarque deux aquamaniles ou vases à liquides du XIIe siècle, découverts dans les fouilles faites pour la construction du chemin de fer qui conduit à Cassovie, à peu de distance de cette ville. Le premier, très-soigneusement ciselé, représente une tête de femme, et le second offre un centaure portant sur son dos un petit joueur de flûte.

On doit rapporter à une ère plus récente, au XVe et au commencement du XVIe siècle, quatre morses de chape, de style ogival, travail à jour et filigrané, avec pierres incrustées et qu'on a trouvés à Alba, à Cassovie, à Duna-Pentele (au bord du Danube) et à Bude. On remarque encore deux burettes servant aux cérémonies religieuses, l'une destinée à contenir l'eau comme le prouve la lettre A (initiale du mot *aqua*, eau) gravée dans l'intérieur du couvercle ; l'autre, à recevoir le vin, comme l'indique l'initiale V (*vinum*, vin). Un riche calice du XVIe siècle se rapproche beaucoup pour le travail de ces deux burettes, tandis qu'un autre calice, avec son nœud destiné à recevoir dans ses niches des statuettes de saints et sur le pied des armoiries niellées, remonte au XVe siècle.

Des vases usuels — quelques-uns d'assez grandes dimensions — composent une autre partie importante de la collection hongroise ; mais leurs formes quelquefois bizarres qui représentent des ours, des autruches, des chameaux, se rapprochent trop de celles d'autres pays aux XVe et XVIe siècles pour que l'on puisse dire en quelle contrée ils ont été fabriqués. Néanmoins, parmi ces vases, il s'en trouve plusieurs qui ont dû être exécutés en Hongrie. Nous ferons remarquer encore des reliures livres qui, soit par la richesse des pierreries encastrées, soit par le fini du travail filigrané et ciselé, méritent d'attirer l'attention des amateurs.

Quant aux bijoux exposés, ils sont incontestablement de la Hongrie. La plupart d'entre eux ne conviennent qu'au costume oriental, hongrois, ou polonais, qui offre un rapport bien prononcé avec le costume turc et même avec celui de la Russie. Mais, si ce rapport soulève un doute sur

l'origine de ces bijoux, ce doute tombe bientôt, puisqu'en examinant quelques-uns d'entre eux on parvient aisément à déterminer les familles célèbres auxquelles ils ont appartenu. Nous savons en outre que l'orfévrerie florissait à Leutschau, ville du nord de la Hongrie, aux XVIe et XVIIe siècles, et même au XVIIIe, et que les orfévres de cette ville travaillaient non-seulement pour la Hongrie, mais aussi pour sa voisine, la Pologne. De plus, toutes ces parures ont un nom propre national qui ne peut se rendre exactement dans aucune autre langue. Enfin, en regardant la forme particulière et pour ainsi dire spécifique de ces parures, on y trouve un style tout à fait différent de celui des peuples occidentaux.

Trois objets exposés ensemble dans la première vitrine, en venant du côté de la France, doivent fixer l'attention. Et tout d'abord c'est une chaîne en argent destinée à joindre les deux parties supérieures du manteau ou veste que portent les hussards hongrois et aussi les hussards français, dont le costume et le nom dérivent du costume et du nom hongrois, ainsi que l'indique le mot *huszár*, qui est un mot essentiellement hongrois. Cette veste s'appelle, dans la langue nationale, *mente*, et la chaîne *kötés*, bandeau ou chaîne. Notre *mentekötés* se compose de quatre grandes pièces reliées entre elles par des triples chaînes. Sur les pièces les plus larges se voient des émaux à bâte surhaussée qui représentent des fleurs et des feuilles encadrées de fils d'argent qui se détachent sur un fond doré. Les fleurs sont des pensées et des tulipes assez bien imitées, tandis que les feuilles sont pour ainsi dire d'un style conventionnel par la forme comme par les couleurs, violettes en certains endroits. Ces couleurs sont nuancées et harmonisées avec un art qu'on ne retrouve point dans les œuvres contemporaines des autres pays, et qui rappelle par le coloris les terres cuites émaillées produites par la Turquie. A côté de cette chaîne ou mentekötés, on a placé un porte-aigrette *forgótartó*, qui ornait autrefois une espèce de shako ou coiffure en fourrure appelée *kalpag*. Sur une patte d'oiseau se dresse une plaque en cœur, de laquelle sortent sept lames étroites de métal qui s'ouvrent en éventail ; les plumes formant l'aigrette étaient encastrées entre ces lames. Sur la plaque, en forme de cœur, on remarque des émaux nuancés, composés comme ceux de la chaîne. Le troisième objet est l'étui d'un couvert dont il ne reste que la fourchette. Cet étui est émaillé et ciselé de la même manière que la chaîne et le porte-aigrette, mais il y entre une couleur de plus : dans les deux objets précédents nous n'avions que du bleu clair, deux espèces de vert, du violet et du jaune ; ici, on voit apparaître le noir et on y trouve le jaune ombré d'un ton rougeâtre.

L'exposition hongroise contient encore deux bijoux plus riches, plus

ouvragés, mais d'un travail semblable avec émaux de mêmes couleurs. C'est d'abord une grande chaîne ou mentekötés, puis une ceinture de femme, *asszony-öv*. La chaîne est formée par douze grandes plaques et quatorze plus petites, reliées ensemble par plusieurs chaînettes en argent. La forme en est plus compliquée, les articulations multiples, et dans ces plaques reparaissent la pensée et la tulipe auxquelles on a ajouté une troisième fleur d'un blanc rose dont il est difficile de déterminer le nom. La ceinture est composée de sept plaques en forme de parallélogramme avec une fleur au milieu. Dans les coins, on remarque des fleurs et des feuilles plus conventionnelles encore que dans les pièces précédentes, mais les couleurs des émaux présentent une identité absolue. Un dernier objet, qui a une parenté bien prononcée avec ceux dont nous venons de parler, est un busc de corset. Dans le costume national des dames hongroises le corset, porté par-dessus la robe, a le busc très-richement orné. Celui dont nous parlons offre un fond lisse sur lequel se dessinent en fils d'argent des pensées et d'autres fleurs absolument semblables à celles des bijoux précédemment décrits. D'autres parures de même nature, très-différentes de celles fabriquées en Occident et ayant peu d'analogie avec les parures polonaises ou russes, se font encore remarquer à l'Exposition, et doivent être considérées comme des œuvres essentiellement hongroises, puisque leur arrangement, leur forme et leur couleur ne se retrouvent dans aucun pays.

Parmi les autres pièces de cette exposition, dont la provenance italienne ou allemande ne peut être douteuse, on distingue des broches à figures émaillées d'un travail remarquable : un saint George terrassant le dragon ; l'allégorie des sens ; la Vierge, etc., etc. ; mais l'attention est surtout attirée par une broche, exposée au milieu de la vitrine, qui doit être considérée comme un chef-d'œuvre d'orfévrerie et d'émaillerie, tant pour la finesse et le feu des couleurs que pour le dessin parfait des entrelacs formés d'S répétées encadrant des diamants et d'autres pierres précieuses et soutenant deux rubis et une émeraude qui tombent en forme de goutte ou larme.

Par cette revue rapide, le lecteur pourra estimer combien est curieuse l'exposition de la Hongrie ; et nous nous estimerions heureux si nous pouvions le déterminer à visiter avec attention cette série d'œuvres qui, remontant aux âges les plus reculés pour aboutir presque à nos époques contemporaines, offrent une histoire complète de l'orfévrerie hongroise.

E. HENSZLMANN.

PAUL VÉRONÈSE

APPELÉ AU TRIBUNAL DU SAINT OFFICE, A VENISE

(1573)

Je n'imagine pas qu'aucune biographie de Paul Caliari dit Véronèse ait jamais rapporté que cet honnête homme ait eu maille à partir avec le saint office. Voici cependant un document constatant le fait. Je confesse que je n'ai aucun mérite à avoir trouvé l'original, car en examinant les nombreux actes d'accusation émanés du saint office de Venise, j'étais loin de penser que le peintre des *Noces de Cana* eût jamais pu donner matière à la formation du moindre *dossier* dans l'archive de ce tribunal. Si je m'attendais, en effet, à quelque curieuse rencontre des détails d'un procès ou de la formule d'une censure contre quelque ouvrage d'esprit et ses auteurs, c'était bien plutôt à l'endroit des œuvres et de la personne d'un messer Pietro Aretino, d'un messer Lorenzo Venier et autres impudiques du temps, qu'à l'endroit des tableaux et des sentiments de ce grand Paolo. Cette petite découverte a donc été pour moi une vraie surprise, et je m'empresse d'en faire part aux studieux lecteurs de la *Gazette :* ce sont choses qui les regardent absolument. Mais qu'était-ce que ce tribunal du saint office à Venise? Égalait-il, par la terreur et les supplices, son confrère d'Espagne, le tribunal de la sainte Inquisition? Nullement. Ce n'était pas que les mandataires du pape à Venise n'eussent pas ambitionné d'agir avec la même rigueur et le même emportement que les magistrats approuvés par ce furieux catholique de Philippe II; mais les Vénitiens étaient gens trop sensés, subtils et fins pour n'avoir pas compris

que, s'ils eussent laissé le pape ériger de son plein arbitre, et sous son seul gouvernement, un tribunal spécial dans leur État pour les choses de la foi, ils ne seraient bientôt plus demeurés les maîtres chez eux, même pour les choses de la politique. Le lieu n'est pas ici pour entrer en considérations particulières touchant ce tribunal, sa constitution, ses prérogatives et ses arrêts. Je dirai seulement en peu de mots ce qu'il était et qui le composait pendant la seconde moitié du XVIe siècle; cela, pour une plus sûre et complète intelligence du document que je présente ici. Ce document est l'interrogatoire de Paul Véronèse, accusé, par ces magistrats du saint office, d'avoir une inclination trop prononcée à représenter des gens fantasques et inutiles, ou des accessoires irrévérencieux dans les tableaux d'église qu'il était en train de peindre ou qu'il avait déjà peints. J'ajoute aussitôt que les réponses du peintre sont celles d'un homme à qui jamais l'idée n'était venue qu'il avait pu être un si grand criminel. « *Nous autres peintres*, dit-il ingénieusement au grave inquisiteur, *nous sommes comme les fous et les poëtes, agissant selon le caprice et l'heure de notre imagination...* » Mais n'ôtons rien de sa fleur à ce document par des citations anticipées. Le lecteur peut tenir pour certaine et fidèle notre interprétation, d'après le texte original trouvé par nous dans le paquet de l'an 1573 des *Processi del Sant'-Uffizio*, classés et rangés aux *Archives de Venise*, dans l'un des cabinets réservés aux débris de l'Archive des inquisiteurs d'État.

Le tribunal en question avait été érigé à Venise en l'année 1289 au au mois d'août. Il agissait contre les hérétiques. Il était présidé par le nonce apostolique, le patriarche de Grado, et un moine, dit père inquisiteur, nommé par le pape, mais incapable d'exercer sa charge avant d'avoir été autorisé par le doge[1]. Aux trois personnages indiqués étaient adjoints trois laïques, nobles de l'État, désignés sous le titre de *Savii all' Eresia*, dont la charge ne durait qu'un an. Leur présence était indispensable aux séances, et tout ce qui se serait jugé à leur insu ou en leur absence eût été déclaré *nullo ipso jure*. Il leur incombait de tout rapporter au Sénat de qui ils dépendaient et qui avait le privilége de suspendre les délibérations de ce saint office ou d'empêcher l'exécution des sentences, dans le cas où elles auraient pu être considérées contraires aux lois et aux coutumes de l'État. Ferro traite « d'œuvre de la plus fine politique » le concordat fait par les Vénitiens avec Nicolas V, puisque le gouvernement de la République avait ainsi acquis le droit d'imposer des limites à l'Inquisition, d'en connaître les abus, et de la tenir, en un mot, sujette et

1. Voyez Cappelletti, *Storia della chiesa di Venezia*, t. I, page 649.

dépendante. On voit qu'à Venise, en matière de saint office, on était loin d'Espagne et de Rome. Aussi devons-nous dire que le bon Véronèse, bien qu'appelé si sottement et pour des motifs si frivoles devant un tribunal plus terrible de nom que de fait, n'eut d'autre peine à subir que celle de devoir opérer quelques changements dans celui des tableaux que le révérend père du couvent des Saints-Jean-et-Paul lui avait donné commission de faire pour l'honneur de son église. Au fond, ce bon peintre dut quitter le tribunal sacré, non sans prendre en assez grande pitié les magistrats ses présidents, et il dut être d'avis que si, depuis qu'il peignait, il eût rencontré souvent de tels juges et de semblables personnages sentencieux pour refroidir sa brillante et charmante imagination et empêcher son heureuse fantaisie, il eût eu la carrière assez dure et fort contrariée. Qu'en serait-il advenu pour la postérité ? Bien moins d'admirations à avoir, car bien moins aussi Paul Véronèse lui eût laissé de chefs-d'œuvre.

Ce jour de samedi, 18 du mois de juillet 1573.

Appelé au saint office, par-devant le tribunal sacré, Paul Caliari Véronèse, demeurant en la paroisse de Saint-Samuel, et interrogé sur son nom et prénoms, a répondu comme ci-dessus.

Interrogé sur sa profession :

R. Je peins et je fais des figures.

D. Avez-vous connaissance des raisons pour lesquelles vous avez été appelé?

R. Non.

D. Vous imaginez-vous quelles sont ces raisons?

R. Je puis bien me les imaginer.

D. Dites ce que vous pensez à cet égard.

R. Je pense que c'est au sujet de ce qui m'a été dit par les Révérends Pères, ou plutôt par le prieur du couvent des Saints-Jean-et-Paul, prieur de qui j'ignorais le nom, lequel m'a déclaré qu'il était venu ici, et que Vos Seigneuries Illustrissimes lui avaient commandé de devoir faire exécuter dans le tableau une Madeleine au lieu d'un chien, et je lui répondis que fort volontiers je ferais tout ce qu'il faudrait faire pour mon honneur et l'honneur du tableau; mais que je ne comprenais pas que cette figure de la Madeleine pût bien faire ici, et cela pour beaucoup de raisons que je dirai aussitôt qu'il me sera donné occasion de les dire.

D. Quel est le tableau dont vous venez de parler?

R. C'est un tableau représentant la dernière cène que fit Jésus-Christ avec ses apôtres dans la maison de Simon [1].

D. Où se trouve ce tableau?

R. Dans le réfectoire des frères des Saints-Jean-et-Paul.

D. Est-il à fresque, sur bois ou sur toile?

R. Il est sur toile.

1. Ce tableau a été transporté du couvent des Saints-Jean-et-Paul à l'Académie des Beaux-Arts à Venise. *Sala nuova II : il convito nella casa di Levi.*

D. Combien de pieds mesure-t-il en hauteur?

R. Il peut mesurer dix-sept pieds.

D. Et en largeur?

R. Trente-neuf environ.

D. Dans cette cène de Notre-Seigneur, avez-vous peint des gens?

R. Oui.

D. Combien en avez-vous représenté, et quel est l'office de chacun?

R. D'abord le maître de l'auberge, Simon, puis, au-dessous de lui, un écuyer tranchant, que j'ai supposé être venu là pour son plaisir et voir comment vont les choses de la table. Il y a beaucoup d'autres figures que je ne me rappelle d'ailleurs point, vu qu'il y a déjà longtemps que j'ai fait ce tableau.

D. Avez-vous peint d'autres cènes que celle-là?

R. Oui.

D. Combien en avez-vous peint, et où sont-elles?

R. J'en ai fait une à Vérone pour les Révérends moines de Saint-Lazare; elle est dans leur réfectoire. Une autre se trouve dans le réfectoire des Révérends Pères de Saint-Georges, ici, à Venise.

D. Mais celle-là n'est pas une cène et ne s'appelle d'ailleurs pas la cène de Notre Seigneur [1].

R. J'en ai fait une autre dans le réfectoire de Saint-Sébastien à Venise, une autre à Padoue, pour les Pères de la Madeleine. Je ne me souviens pas d'en avoir fait d'autres.

D. Dans cette Cène que vous avez faite pour Saints-Jean-et-Paul, que signifie la figure de celui à qui le sang sort par le nez?

R. C'est un serviteur qu'un accident quelconque fait saigner du nez.

D. Que signifient ces gens armés et habillés à la mode d'Allemagne, tenant une hallebarde à la main?

R. Il est ici nécessaire que je dise une vingtaine de paroles.

D. Dites-les.

R. Nous autres peintres, nous prenons de ces licences [2] que prennent les poëtes et les fous, et j'ai représenté ces hallebardiers, l'un buvant, l'autre mangeant au bas d'un escalier, tout prêts d'ailleurs à s'acquitter de leur service, car il me parut convenable et possible que le maître de la maison, riche et magnifique, selon ce qu'on m'a dit, dût avoir de tels serviteurs.

D. Et celui habillé en bouffon, avec un perroquet au poing, à quel effet l'avez-vous représenté dans ce tableau?

R. Il est là comme un ornement, ainsi qu'il est d'usage que cela se fasse.

D. A la table de Notre-Seigneur, quels sont ceux qui s'y trouvent?

R. Les douze apôtres.

D. Que fait saint Pierre, qui est le premier?

R. Il découpe l'agneau pour le faire passer à l'autre partie de la table.

D. Que fait celui qui vient après?

R. Il tient un plat pour recevoir ce que saint Pierre lui donnera.

D. Dites ce que fait le troisième?

R. Il se cure les dents avec une petite fourchette.

D. Quelles sont, vraiment, les personnes que vous admettez avoir été à cette cène?

1. Le tableau ici rappelé est celui qui se voit au Louvre : *les Noces de Cana.*

2. Le texte dit : *Nui pittori si pigliamo licentia che si pigliano i poetti et i matti. ..*

R. Je crois qu'il n'y eut que le Christ et ses apôtres; mais lorsque, dans un tableau, il me reste un peu d'espace, je l'orne de figures d'invention.

D. Est-ce quelque personne qui vous a commandé de peindre des Allemands, des bouffons et autres pareilles figures dans ce tableau?

R. Non. Mais il me fut donné commission de l'orner selon que je penserais convenable; or, il est grand et peut contenir beaucoup de figures.

D. Est-ce que les ornements que vous, peintre, avez coutume de faire dans les tableaux, ne doivent pas être en convenance et en rapport direct avec le sujet, ou bien sont-ils ainsi laissés à votre fantaisie, sans discrétion aucune et sans raison?

R. Je fais les peintures avec toutes les considérations qui sont propres à mon esprit et selon qu'il les entend[1].

D. Est-ce qu'il vous paraît convenable, dans la dernière cène de Notre-Seigneur, de représenter des bouffons, des Allemands ivres, des nains et autres niaiseries?

R. Mais non.

D. Pourquoi l'avez-vous donc fait?

R. Je l'ai fait en supposant que ces gens sont en dehors du lieu où se passait la cène.

D. Ne savez-vous pas qu'en Allemagne et autres lieux infestés d'hérésie ils ont coutume, avec leurs peintures pleines de niaiseries, d'avilir et de tourner en ridicule les choses de la sainte Église catholique, pour enseigner ainsi la fausse doctrine aux gens ignorants ou dépourvus de bon sens?

R. Je conviens que c'est mal; mais je reviens à dire ce que j'ai dit, que c'est un devoir pour moi de suivre les exemples que m'ont donnés mes maîtres.

D. Qu'ont donc fait vos maîtres? Des choses pareilles peut-être?

R. Michel-Ange, à Rome, dans la chapelle du pape, a représenté Notre-Seigneur, sa mère, saint Jean, saint Pierre et la cour céleste, et il a représenté nus tous les personnages, voire la Vierge Marie, et dans des attitudes diverses que la plus grande religion n'a pas inspirées.

D. Ne savez-vous donc pas qu'en représentant le jugement dernier, pour lequel il ne faut point supposer de vêtements, il n'y avait pas lieu d'en peindre? Mais dans ces figures, qu'y a-t-il qui ne soit pas inspiré de l'Esprit-Saint? Il n'y a ni bouffons, ni chiens, ni armes, ni autres plaisanteries. Vous paraît-il donc, d'après ceci ou cela, avoir bien fait en ayant peint de la sorte votre tableau, et voulez-vous prouver qu'il soit bien et décent?

R. Non, Très-Illustres Seigneurs, je ne prétends point le prouver; mais j'avais pensé ne point mal faire. Je n'avais point pris tant de choses en considération. J'avais été loin d'imaginer un si grand désordre, d'autant que j'ai mis ces bouffons en dehors du lieu où se trouve Notre-Seigneur.

Ces choses étant dites, les juges ont prononcé que le susdit Paul serait tenu de corriger et d'amender son tableau dans l'espace de trois mois à dater du jour de la réprimande, et cela selon l'arbitre et la décision du tribunal sacré, et le tout aux dépens dudit Paul. *Et ita decreverunt omni melius modo*[2].

1. Le texte dit : *Io fazzo le pitture con quella consideration che e conveniente, ch'el mio intelletto può capire.*
2. Archives de Venise. *Papiers du saint office.* Procès de l'année 1573.

ARMAND BASCHET.

L'ART PERSAN[1]

En 1839, une mission diplomatique se rendait en Perse auprès du schah Mohammed. L'Académie des Beaux-Arts crut l'occasion favorable pour renseigner l'Europe savante sur l'état actuel des monuments de l'antiquité persane. Elle obtint du ministre des affaires étrangères d'adjoindre aux diplomates deux artistes, l'un peintre, l'autre architecte. Le premier était M. Eugène Flandin. L'architecte était M. Pascal Coste, qu'un long séjour en Égypte avait préparé aux épreuves de l'Orient et qui venait de payer un tribut à l'art arabe en publiant les *Monuments du Caire*.

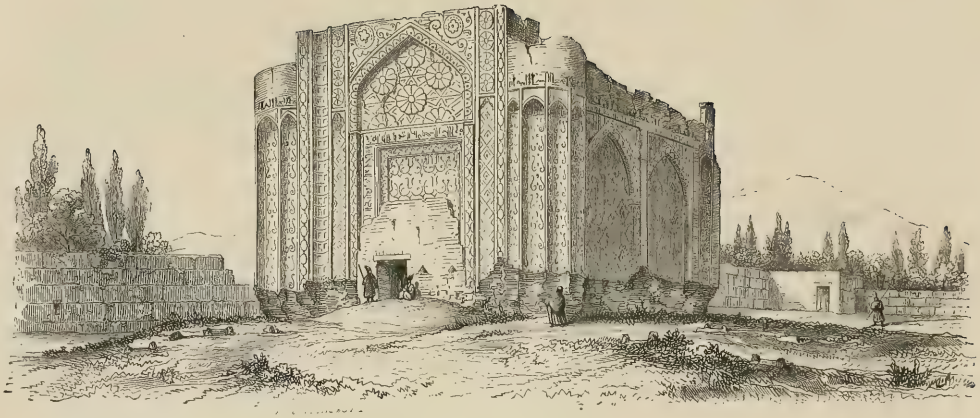
Lorsque les deux artistes, après maintes traverses que M. Eugène Flandin a racontées, rejoignirent enfin Ispahan, riches des matériaux qui faisaient l'objet spécial de leur mission, l'infatigable M. Coste se refusa à jouir d'un repos trop bien mérité. Les merveilleux monuments de la Perse moderne avaient réveillé toutes ses sympathies pour l'art arabe. Levé tous les jours à quatre heures du matin, il montait à cheval et se rendait dans les quartiers éloignés de la ville où sont les anciennes mosquées. Il déjeunait là, en quelque coin désert, d'une laitue au miel, d'un verre d'eau, d'une tasse de café, et d'un kalian (forme persane du narguilhé), en compagnie d'un maçon indigène qui s'était pris d'un bel amour pour lui. Et là, mesurant, dessinant, coloriant tout le long du jour, il amassait les croquis, les plans, les coupes, les perspectives, les ensembles et les détails; puis, vers le soir, il retournait au palais de l'ambassade, où le dîner diplomatique le trouvait exact à l'heure officielle. De cette activité quotidienne résulta une collection de documents au moins égale à celle que lui avait fournie l'antiquité. Aussi, de retour en France, après que les *Monuments antiques de la Perse* eurent été publiés en 1844, M. Coste songea aux monuments modernes. Il reprit ses dessins pour leur donner une forme plus complète, il les fit voir, on en parla. La publication fut décidée. Aujourd'hui l'ouvrage, trop longtemps retardé, a enfin paru, avec le luxe de typographie, de gravure et de chromolithographie qui caractérise les publications de la librairie Morel et qui lui a valu une des hautes récompenses l'Exposition universelle. Il comprend soixante pages de texte dues à l'érudition de M. de Biberstein-

1 *Monuments modernes de la Perse*, mesurés, dessinés et décrits par Pascal Coste, architecte. — Paris, A. Morel.

Kazimirski, orientaliste de la mission de 1839, et soixante et onze planches en noir ou en couleur, interprétées d'après les dessins de l'architecte par MM. Aug. Guillaumot, Levié, Bury, Huguet, Sauvageot, Penel, etc. Il présente ainsi l'étude complète des monuments les plus intéressants d'un art qui a su garder, dans la famille de l'art oriental, une originalité propre et une singulière saveur.

Il y a toujours eu, au centre de l'Asie, une monarchie persane, un empire d'Iran, contre-poids naturel des empires de la Chine, de l'Inde et de l'Occident. Les conquêtes d'Alexandre passèrent dessus sans l'effacer. Les Sassanides le continuèrent jusqu'au milieu du VIIe siècle. Alors commença, avec le mahométisme, une ère nouvelle qui est l'ère moderne de la Perse. Chacune de ces époques se caractérise par un art particulier. Mais, tandis que l'art de l'époque sassanide se rattache directement à celui de la période antique, l'art musulman se sépare de l'un et de l'autre d'une façon absolue. Aucune tradition n'a survécu, si ce n'est le goût général du grandiose. Les formes architecturales ont changé du tout au tout. La sculpture, comme si elle avait épuisé ses forces dans les créations colossales de Persépolis, demeure à peu près stérile. La peinture se réduit à un rôle décoratif. On se trouve en présence d'un art nouveau, dont l'origine a sa date précise, dont la marche se poursuit, sans intervalle et sans mélange, depuis le VIIIe siècle jusqu'à nos jours.

L'unité de l'art persan apparaît bien évidente dans l'ouvrage de M. Coste. Tandis que l'art des peuples latins a varié, pendant la même période, du style romain et byzantin au style ogival, et de celui-ci aux styles multiples de la Renaissance, les éléments de l'art persan sont restés, à peu de chose près, les mêmes. Évidemment, ils font partie du faisceau arabe, mais on les voit s'en détacher de bonne heure, et, dès ce moment, ils ne s'y confondent plus. L'origine première est commune. Comme dans tous les pays conquis à sa croyance, c'est l'islamisme armé qui, venant camper là, y a apporté l'habitation du nomade, la tente, symbole et principe de la nouvelle architecture. Ailleurs, la tente, devenue mosquée, a conservé sa forme primitive, et cette forme, arcade ou coupole, se ramène à l'arc ogival normal, composé de seize parties. En Perse, le *genius loci* s'empare tout aussitôt du symbole, lui impose la loi d'une fantaisie indigène, et développe outre mesure les côtés de l'arc. Seulement, et c'est là le signe distinctif, tandis que la coupole, renflée à sa base, aiguise sa pointe pour s'élever en l'air, l'arceau ou l'arcade s'abaisse en s'élargissant. La coupole renflée a, non pas précisément ses similaires, mais au moins ses analogues, dans d'autres pays musulmans. L'arceau, ou l'arc persan proprement dit, n'appartient qu'à la Perse. Quelques édifices de l'Inde septentrionale l'ont reproduit, à Lucknow, à Beejapoor, à Secundra, à Delhi. Mais ces édifices ne remontent pas au delà du XVe siècle. En Perse, c'est à peine si l'on rencontre l'arc arabe pur dans les tours en ruine de Reï et dans d'autres monuments contemporains des premiers khalifes, tels que le tombeau des descendants d'Ali, à Koum. La mosquée en ruine de Hamadan, dont nous reproduisons le croquis d'après M. Coste, offre déjà un exemple bien caractérisé de l'arc persan. Or, cette mosquée daterait aussi du temps des premiers khalifes, c'est-à-dire du IXe siècle. Les édifices postérieurs adoptent tous la même forme, et cependant, à Sultanieh, un mausolée construit au commencement du XIVe siècle conserve encore, sur l'arc élargi, la coupole sans renflement. Il en résulterait que le caractère de l'architecture persane réside, non pas même dans sa coupole, mais spécialement dans son arc surbaissé et néanmoins aigu, inauguré dès le IXe siècle et demeuré intact jusqu'à nos jours. On a donné à l'arc surbaissé de la Renaissance le nom d'anse de panier; l'arc persan ne peut



MOSQUÉE EN RUINE, DE HAMADAN.

mieux se comparer qu'à une anse de panier qu'on aurait fait danser jusqu'à ce qu'elle se brise.

La plupart des monuments étudiés par M. Coste n'ont pas trois siècles d'existence. Son quartier général était à Ispahan. Dans ses courses aux environs, il a relevé quelques croquis, tels que les tombeaux des poëtes Sadi et Hafez, des XIVe et XVe siècles; il a dessiné et restauré la mosquée Bleue de Tebriz, bel édifice du XVe siècle renversé par le tremblement de terre de 1721. Mais c'est surtout à Ispahan qu'il a travaillé. Les monuments dont il publie, avec des vues perspectives, les plans, coupes, élévations et les détails polychromes, appartiennent à l'ancienne capitale de la Perse. Or, quelle que soit l'antiquité attribuée à cette cité fameuse par l'imagination orientale, ses splendeurs ont une date précise. En montant sur le trône en 1585, le schah Abbas Ier y apporta les goûts magnifiques d'un Louis XIV. C'est lui qui a doté Ispahan de ses plus belles mosquées; c'est lui qui a créé la place royale, vaste parallélogramme de plus de 300 mètres de long sur 140 de large; c'est lui qui a prolongé pendant trois kilomètres la promenade du Tcharbag, comparable à nos Champs-Élysées; c'est lui qui a jeté sur le Zendéroud un pont dont le viaduc du Point-du-Jour donne à peine l'idée. Abbas le Grand eut de dignes successeurs dans Abbas II, Hussein et Feth-Ali; les derniers monuments décrits par M. Coste sont dus à ce prince, mort en 1834. L'art persan d'Ispahan embrasse donc une période de deux cent cinquante ans, période pendant laquelle il s'affirme avec un éclat souverain et une homogénéité remarquable. En 1834, comme en 1585, le goût de la grandeur préside à la conception de l'œuvre; un esprit large et simple distribue les plans, une fantaisie pittoresque y prodigue toutes les richesses du décor le plus éblouissant.

Qu'un architecte parisien essaye de placer sur la façade d'un théâtre deux médaillons de faïence colorée, voilà l'art français en émoi; le ban et l'arrière-ban de la critique s'agitent, le public crie sans savoir pourquoi, et finalement, faute de pouvoir assortir la couleur à l'architecture, on enlève les médaillons. Mais là-bas, figurez-vous des façades de vingt-cinq et trente mètres de haut, entièrement revêtues de briques émaillées, des coupoles portant, à plus de cinquante mètres en l'air, un dôme coloré qui scintille au soleil, des minarets jetant sur l'azur du ciel leur silhouette verte et bleue. Quelle fête pour les yeux! Quel enchantement pour la pensée! Au lieu de ces gris à peine diversifiés qui composent la gamme chromatique de nos édifices, apercevoir partout les tons les plus vifs se tordant en rinceaux ou s'épanouissant en gerbes de fleurs! Toujours un vaste porche rectangulaire se dresse à l'entrée des mosquées. Une bordure où courent des guirlandes de fleurs ou d'écriture l'encadre carrément. Un grand arc s'y inscrit au milieu d'entrelacs capricieux. Sous la voûte, une autre arcade, sans portes ni draperies, donne accès à une grande salle dont les voussures se croisent, se coupent, s'enchevêtrent pour gravir jusqu'à la coupole. Pas un pouce de muraille nue n'offense le regard : à l'extérieur la brique émaillée, à l'intérieur le stuc et la faïence; tout est peinture, tout sourit, tout chante. Et ne croyez pas qu'il s'agisse de ces tons rompus jusqu'à l'exténuement, ou de ces couleurs brutales dont nous osons quelquefois faire notre régal. Sur la palette murale du décor persan deux tons dominent, l'or des jours d'été et le bleu des clairs de lune. Le rouge n'arrive que comme appoint, et le plus souvent trempé d'eau de rose. Cette grande dépense de coloris n'a pas pour but de représenter, sous prétexte d'histoire nationale, des boucheries sanglantes, ou, sous prétexte de beauté pure, des amalgames de nudités allégoriques. Non, des fleurs, toujours des fleurs, vraies ou fantastiques, respirées ou

TOMBEAU DU POETE HAFEZ, A CHIRAZ.

rêvées, voilà l'unique objet du peintre : ou bien sa main s'amuse à combiner des lignes qui jouent un jeu mystérieux, ou bien il trace en lettres monumentales les louanges du Dieu unique. Les mosquées ont de grandes cours entourées de portiques dont l'émail tapisse les murs et les arcades. D'énormes platanes, des parterres embaumés, mêlent la flore de la nature à la flore de l'art. Des canaux portent en tous lieux une eau tranquille, des bassins l'arrêtent au milieu des cours, comme des miroirs préparés pour la toilette des édifices. Alors, au milieu de cette fraîcheur, de cette ombre, de ces scintillements colorés, tandis qu'au sommet d'un pavillon aérien la musique militaire éclate en fanfares, la fumée odorante du kalian berce la pensée, l'œil distrait cherche parmi les émaux quelque sentence religieuse ou quelque strophe des poëtes aimés, et l'imagination, seule éveillée, poursuit l'idéal à travers les rêveries du kief.

Le kief, c'est le secret de cette civilisation et de cet art ; le kief, mot insaisissable, que les langues occidentales ne peuvent traduire, parce que les civilisations occidentales ne le comportent pas. Nous vivons de travail, de peine, de lutte, de fatigue, de drame. Là-bas, on vit de repos, de paix et de joie. Nous allons, tête baissée, à travers un monde ennemi, toujours debout, toujours courant, toujours acharnés à réduire les forces de la création. Là-bas, on laisse la nature produire ses bienfaits, on les recueille, on en jouit, et l'on en bénit Dieu. Cette jouissance, à la fois sensuelle et mystique, matérielle et contemplative, muette et vivante, c'est le kief. Tout l'Orient connaît et pratique le kief, depuis l'Inde où il engourdit le fakir jusqu'à l'Égypte où il console le fellah, depuis les cités où il s'assaisonne de luxe jusqu'au désert où il rend la misère impossible. Mais la Perse a donné au kief un caractère tout particulier de poésie, et l'art persan résume ce caractère. Les poëtes persans chantent surtout la fleur, merveille unique de grâce, de pureté et d'éclat, et c'est aussi la fleur qui semble avoir prêté aux artistes ses lignes élégantes, ses mystérieuses corolles, ses pétales richement colorés et son émail lumineux. La mosquée s'épanouit comme une tulipe, elle exhale des parfums savoureux, elle éblouit et charme le regard, elle est le temple de la fraîcheur, du bien-être, du kief. Les palais élèvent leur plafond constellé sur des tiges légères. Les colléges ont pour chaque professeur une classe d'hiver et une classe d'été, cette dernière en plein air, sous les platanes, au bord d'un ruisseau où se reflète l'émail des murs. Les bains s'adossent aux bazars, afin d'empêcher les affaires de devenir fatigue. Les ponts eux-mêmes, qui le croirait? se transforment en séjour de plaisance : non-seulement des galeries couvertes y mettent le piéton à l'abri du soleil et de la pluie, mais des marches lui permettent de descendre jusqu'à la rivière pour rêver au murmure de l'eau ; de vastes salles voûtées lui offrent, au milieu du pont, le repos toujours bienvenu, un pavillon réservé à la musique lui verse d'en haut une harmonie tempérée, et les vers des poëtes, inscrits sur les murs, lui évitent jusqu'à la peine de porter un volume sur soi. J'ai parlé, à propos d'un pont d'Ispahan, de notre viaduc du Point-du-Jour. Hélas! essayez donc le kief sous ces voûtes inhospitalières, au milieu des sifflements de la vapeur et du roulement des fiacres : aucun émail ne vivifie la pierre froide, et la main qui oserait y tracer des vers de Musset n'échapperait pas à la police.

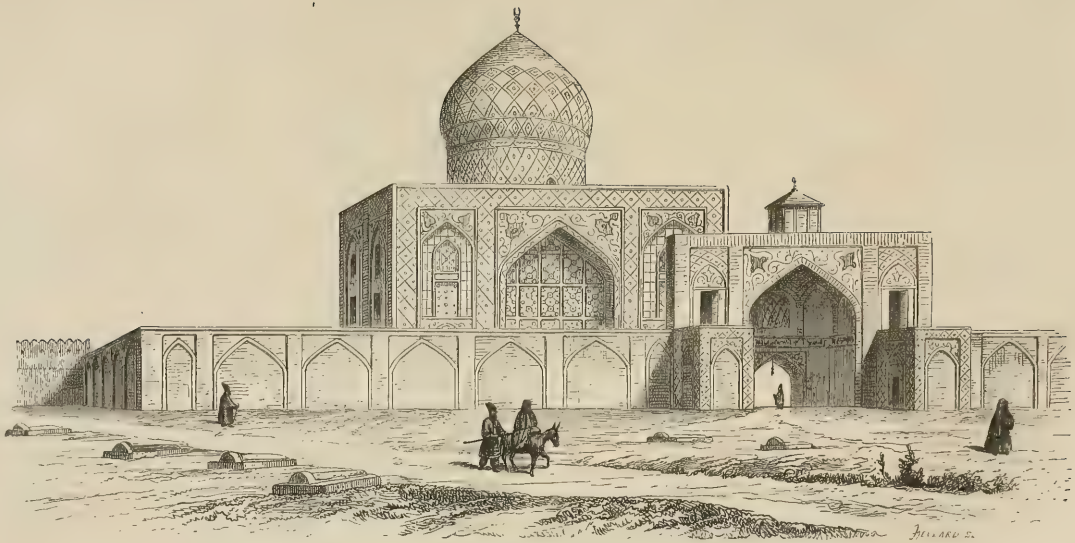
Il est fâcheux que la Perse ait été oubliée au Champ de Mars. Entre le Palais de Tunis et le Salamlik du sultan, il y avait place pour un de ces pavillons dont l'ouvrage de M. Coste donne le dessin, le palais des quarante colonnes, le pavillon des huit portes du paradis, le pavillon des miroirs. Le premier date du XVIIIe siècle, les deux autres

COUVENT DES DERVICHES, A HISPAHAN.

ont été construits au commencement de ce siècle-ci. Ils présentent à peu près le même caractère. Des colonnes de bois de cyprès, longues et sveltes, supportent un riche plafond, couvert d'un toit presque plat. Le pavillon des huit portes du paradis a seul une coupole dont la voûte se découpe en une infinité de niches décorées des plus vives couleurs. Celui des miroirs est précédé d'un portique d'où la vue s'étend sur les jardins et les monuments de la ville. Partout, des jets d'eau entretiennent la fraîcheur et murmurent doucement à l'oreille. Le jour pénètre à travers des vitraux. Les murs disparaissent sous le décor. Mais ici, outre les couleurs et les dorures, l'art du décorateur a employé un élément nouveau; des miroirs de différentes formes s'encastrent dans les plafonds, dans les voûtes, dans les chapiteaux des colonnes et même le long des fûts. Quel effet résulte de cette décoration inattendue? La planche chromolithographiée de M. Coste, ne permet pas d'en juger : c'est la coupe d'une voûte, et les miroirs y ont été laissés en blanc. On peut croire que leur petite dimension et leur multiplicité les empêchent de produire des taches creuses; au contraire, en répercutant à l'infini les vives colorations qui les entourent, ils doivent jouer à peu près le même rôle que les cabochons byzantins et les diamants, c'est-à-dire jeter dans l'ensemble décoratif des luisants, des facettes, des transparences, des reflets incessamment modifiés. En tous cas, l'emploi des miroirs est un écho de la mode française. Seulement, au lieu de créer de vastes surfaces lisses qui ouvrent des vides sur les murs, comme dans la galerie des glaces de Versailles, le goût persan a su découper le miroir et ne s'en servir qu'à petites doses. Ce n'est pas le plaisir de regarder sa propre image, c'est le brillant seul de la glace qui a séduit les Orientaux. J'ai vu moi-même à Damas, dans des maisons opulentes, des petits miroirs accrochés aux corniches des salons et parfois éclairés d'une bougie. On les montrait avec orgueil à titre de raretés et d'objets de luxe. Mais, ainsi isolées, ces affixes ne produisaient pas un effet heureux.

Au milieu des merveilles décoratives des monuments persans, l'art figuratif apparaît à peine. On sait cependant que la secte musulmane à laquelle se rattache la Perse n'interdit pas la représentation des êtres animés. On y fabrique quantité d'objets d'usage journalier, boîtes, miroirs, étuis, pupitres, sur lesquels une main plus ou moins adroite trace à l'aquarelle une figure de femme ou un portrait. Une caravane persane, rencontrée à Damas, m'a vendu quelques cartons où l'on voit le schah en uniforme anglais, suivi de sa famille, de ses ministres et de sa musique, et ces images populaires ne manquent pas d'un certain mérite. Mais entre l'art familier et l'art monumental il y a un abîme difficile à franchir. C'est seulement dans les édifices les plus récents que M. Coste signale des peintures murales, représentant des cavalcades, des chasses au lion, à la gazelle, au faucon, des figures de danseuses, ou le portrait d'un schah sur son trône au milieu de sa cour. Quant à la sculpture, non contente de tailler des lions de marbre pour les fontaines, elle aborde aussi la figure humaine; l'intérieur du palais Tchar-Bagh, à Ispahan, nous montre les colonnes soutenues par des groupes de quatre figures de femmes à demi nues, supportant des mufles de lion, d'où l'eau s'échappe en filets; un grand bassin les entoure, en sorte que ces blanches cariatides ont l'air d'émerger du sein des eaux. Leur attitude est assez gracieuse, et leurs proportions paraissent justes. Mais le texte ne dit pas si elles sont l'œuvre d'un artiste persan ou d'un marbrier cosmopolite.

L'ouvrage de M. Coste a donc le mérite de nous faire connaître un monde nouveau, et un art très-intéressant, quoique moderne. Les allures pittoresques de l'art persan ne se prêtaient guère aux études savantes que peuvent provoquer les monuments antiques.



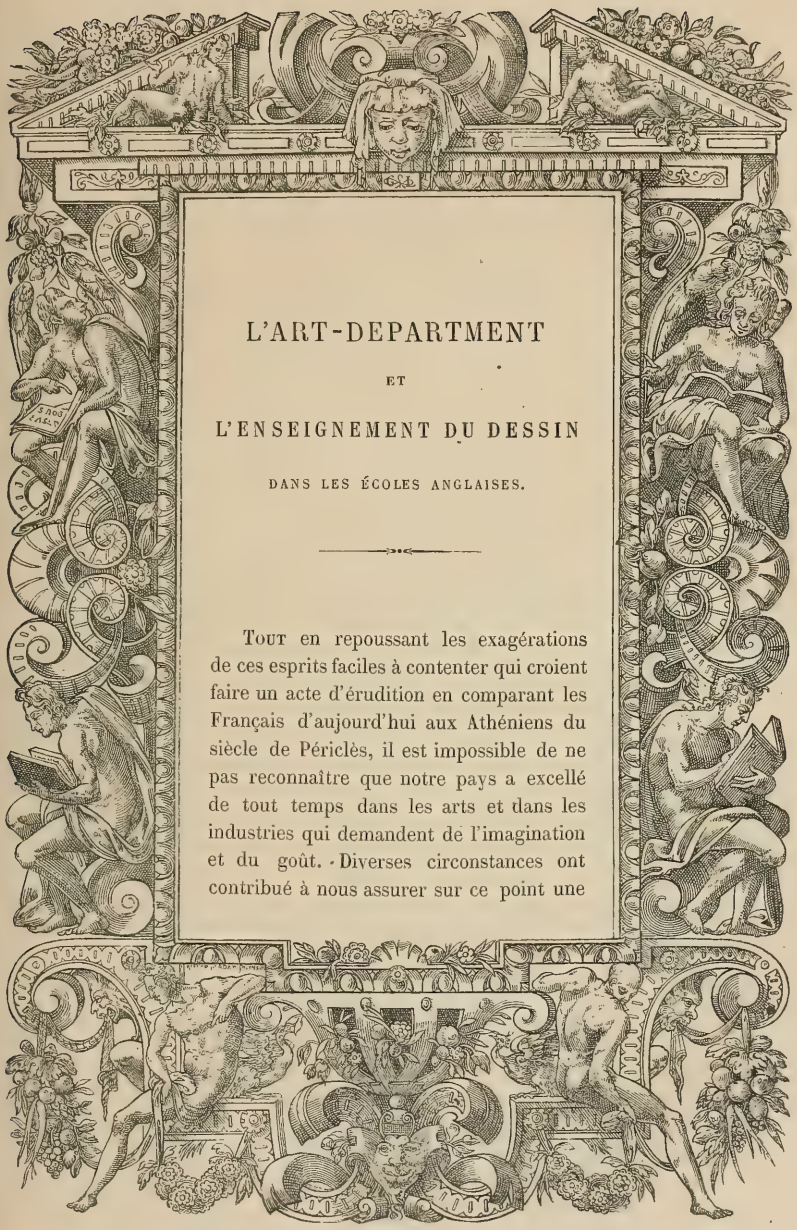
MOSQUÉE ET TOMBEAU DE HUSSEIN, A KAZWIN.

La technique y tient peu de place. Aussi M. Coste, tout en étudiant de près certains édifices plus importants, s'est montré sobre de géométrie. Il a préféré donner un grand nombre de vues perspectives, qui mettent sous nos yeux l'architecture vivante. Son ouvrage devient par là beaucoup plus accessible aux simples amateurs du beau. Au point de vue décoratif, il est précieux et il peut fournir à l'art industriel d'admirables modèles. L'auteur a tous les droits possibles à notre reconnaissance. Ne va pas en Perse qui veut, et surtout, en ce pays de poétiques loisirs, ne travaille pas qui veut. Il y a double mérite à en revenir et à en rapporter ce portefeuille de soixante et dix dessins qui nous représentent le kief d'un architecte.

LÉON LAGRANGE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS — J. CLAYE IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.



L'ART-DEPARTMENT

ET

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

DANS LES ÉCOLES ANGLAISES.

Tout en repoussant les exagérations de ces esprits faciles à contenter qui croient faire un acte d'érudition en comparant les Français d'aujourd'hui aux Athéniens du siècle de Périclès, il est impossible de ne pas reconnaître que notre pays a excellé de tout temps dans les arts et dans les industries qui demandent de l'imagination et du goût. Diverses circonstances ont contribué à nous assurer sur ce point une

supériorité incontestable. Dès le commencement de notre histoire, nous avons eu le bonheur de trouver une tradition d'art toute formée dans ces puissantes traditions de la domination romaine, qui ont conservé tant d'influence pendant tout le moyen âge français. Ainsi l'orfévrerie, qui a été l'art par excellence des bords de la Seine et des bords du Rhin, s'est autant inspirée, pendant le cours du moyen âge, des modèles gallo-romains que des pièces byzantines qui étaient apportées par les ambassades. On pourrait démêler la même influence dans les origines de presque tous nos arts industriels. Une foule d'accidents heureux, au moins en ceci, sont venus s'y joindre : ainsi, les invasions des Sarrasins au delà des Alpes nous ont probablement apporté l'industrie des tapis. Les croisades, auxquelles la France a pris à elle seule autant de part que toutes les nations de l'Europe réunies, ont encore ajouté de nouveaux éléments à l'imagination et au goût de nos artisans, en leur révélant l'Orient, le pays par excellence des arts industriels. Enfin la renaissance italienne, à laquelle nous nous sommes si promptement trouvés mêlés, a donné la dernière forme à notre éducation artistique. On sait quelle a été son influence sur le goût français. Elle a fini par créer dans notre pays de nouveaux styles d'architecture, d'ornementation, d'ameublement, et par s'installer en maîtresse dans tous nos arts. Nulle part la renaissance n'a exercé une pareille influence. En Angleterre, elle s'est trouvée tout de suite dépaysée. En Espagne, elle a tour à tour fait produire au génie exubérant et sombre de la nation deux styles, dont l'un, celui qui a régné sous Philippe II, pousse la simplicité jusqu'à une austérité souvent glaciale, tandis que l'autre, qui avait fleuri sous Charles-Quint, accablait au contraire les lignes antiques, à peine retrouvées, sous une profusion d'ornements et de caprices. Il n'y a qu'en France que la renaissance italienne ait, du premier coup, pénétré partout sans rien forcer, et se soit assimilée complétement au génie national. Ce qu'elle a fait pour l'architecture, ce qu'elle a fait dans le domaine de l'art proprement dit, la peinture et la statuaire, elle l'a fait plus encore dans le domaine des arts industriels, et elle nous a rendus capables de porter sans rivaux pendant trois cents ans ce sceptre de l'invention et du goût que l'Italie avait laissé tomber après le XVIe siècle.

Cette supériorité, la France est-elle destinée à la conserver toujours? Cela ne dépend plus que de nos efforts, car, désormais, les chances les plus heureuses n'y peuvent plus rien. Aujourd'hui que les distances sont comme supprimées, que les modèles de tous les pays ont été mis à la portée de tous les peuples, que des procédés de plus en plus rapides et économiques ont rendu facile la vulgarisation des chefs-d'œuvre de tous les siècles, et que, de temps en temps, les industries du monde entier

sont appelées à de grandes assises où elles se jugent et s'enseignent réciproquement, les circonstances extérieures ne sauraient plus créer de privilége. Quand notre pays serait plein de tous les chefs-d'œuvre de l'art antique, quelle supériorité cela lui assurerait-il pour l'avenir ? Aucune, car, grâce aux moyens de reproduction presque miraculeux dont notre siècle dispose, l'art de l'antiquité peut devenir aussi familier à celui qui n'a jamais quitté les bords de la Tamise, qu'il l'est au Romain qui voit tous les jours le Colisée, ou à l'Athénien qui vit en face de l'Acropole et du Parthénon. Il en est de même de toutes ces bonnes fortunes de lieux, de traditions, de voisinage, de relations plus fréquentes avec certains peuples ou certaines parties du monde qui avaient une influence si puissante autrefois. Aujourd'hui les chemins de fer, la mécanique, l'imprimerie, la lithographie, la gravure, la photographie, ont égalisé toutes les chances, et dans le grand combat que l'industrie se livre sur tous les points du globe, le peuple que les circonstances favorisaient le plus il y a deux ou trois cents ans ne peut plus compter aujourd'hui sur autre chose que sur lui-même.

Ne nous endormons donc pas sur les bénéfices d'une situation qui n'existe plus, et, à force de nous répéter à nous-mêmes que nous sommes des Athéniens, prenons garde de nous laisser dépasser demain par ceux que nous devancions hier. Ce serait l'éternelle histoire du lièvre et de la tortue. Déjà, de l'avis des meilleurs juges, l'industrie des autres nations de l'Europe a réalisé des progrès considérables, et elle n'est plus aussi inférieure à la nôtre pour le goût qu'elle l'était il y a quinze ans. L'Angleterre en particulier, qui, pendant la première moitié de ce siècle, était encore si loin de nous, nous suit aujourd'hui de bien près. N'est-elle pas devenue notre égale dans le dessin et dans la distribution des couleurs pour les étoffes ? Ne sait-elle pas mettre en œuvre avec beaucoup d'art les ressources infinies que lui offrent, pour la fabrication des beaux meubles, les bois précieux de ses colonies de Vancouver, de l'Australie, de la Tasmanie, de la Nouvelle-Zélande ? Dans les faïences émaillées, cet art que notre siècle a retrouvé, les produits de Minton ne jouissent-ils pas d'une célébrité européenne, et ne sont-ils pas arrivés à égaler, par un éclectisme savant et charmant, la perfection des œuvres italiennes du xve siècle et des fabriques françaises de Rouen et de Nevers ? Les Anglais ne sont-ils pas maintenant des maîtres dans la fabrication des glaces et dans celle des tapis ? Sans aller aussi loin que les délégués des bijoutiers français à l'Exposition de 1862, ne doit-on pas reconnaître que dans la bijouterie riche ils sont au moins nos égaux ? Je sais bien qu'ils ont attiré dans leurs ateliers des multitudes d'ouvriers français, et que si beaucoup

de leurs produits commencent à rivaliser avec les nôtres, c'est souvent au goût français qu'ils le doivent. Mais qu'importe, si aujourd'hui la tradition est établie, et si le goût qu'ils nous ont emprunté d'abord, ils le possèdent maintenant! On a cité bien des fois déjà, et je voudrais que l'on pût crier sur les toits, de graves paroles de M. Mérimée dans le rapport de l'Exposition de 1862. Elles résument avec autorité la situation que j'indique ici. « Depuis l'Exposition universelle de 1851, et même depuis celle de 1855, dit-il, des progrès immenses ont eu lieu dans toute l'Europe, et bien que nous ne soyons pas demeurés stationnaires, nous ne pouvons nous dissimuler que l'avance que nous avions prise a diminué, qu'elle tend même à s'effacer... L'industrie anglaise en particulier, très-arriérée au point de vue de l'art en 1851, a fait depuis dix ans des progrès prodigieux, et si elle continuait à marcher du même pas, nous pourrions être bientôt dépassés. » M. Michel Chevalier dit à peu près la même chose dans l'Introduction au rapport général, et je lis dans un travail d'un homme très-compétent, M. Adalbert de Beaumont, sur l'Exposition des arts industriels français qui a eu lieu en 1863, des paroles d'autant plus alarmées qu'elles sont moins officielles. L'Exposition qui est ouverte depuis quelques mois donne-t-elle raison à ces inquiétudes? Avons-nous, au contraire, le bonheur de les voir démenties? Je me garderai bien de porter à ce sujet un jugement définitif; je laisse à de plus compétents que moi le soin d'établir des comparaisons : ce que je me borne à constater, c'est que l'hypothèse que semblait tant redouter M. Mérimée s'est réalisée : l'industrie anglaise a continué à marcher, au point de vue de l'art, d'un pas aussi rapide de 1862 à 1867, qu'elle l'avait fait de 1851 à 1862. En clôturant l'exposition industrielle des classes ouvrières, qui était ouverte depuis trois mois à Londres, lord John Manners avait bien le droit, le 12 novembre dernier, de féliciter les ouvriers anglais des progrès qu'ils n'ont cessé de faire dans les arts décoratifs. Ces progrès sont désormais un fait acquis, et nous en avons la preuve sous les yeux.

Ce qui importe aujourd'hui, c'est de rechercher par quels moyens ils ont été produits. Que l'Exposition aujourd'hui ouverte nous montre que nous avons perdu du terrain, ou qu'elle nous montre seulement que les peuples voisins en ont gagné, ce qui est certain, c'est que, dans l'une et l'autre hypothèse, nous serons obligés de marcher en avant et de faire aussi des progrès, sous peine de rester dépassés, ou de l'être un jour. Ce n'est donc pas un soin inutile que celui de nous enquérir dès à présent des moyens que les peuples les plus arriérés autrefois en matière de goût ont employés pour réaliser les progrès qui sont con-

statés aujourd'hui. Nous commençons depuis quelque temps à prendre l'habitude de nous contempler moins nous-mêmes, et de regarder un peu plus autour de nous. Il n'y a pas de déshonneur à regarder aussi autour de nous pour la question des progrès de l'art industriel, et puisque l'Angleterre est la nation qui, la moins bien douée d'abord, a fait en vingt années les progrès les plus considérables, nous n'avons rien de mieux à faire qu'à lui demander comment elle s'y est prise. C'est à cet objet qu'est consacrée l'étude qui va suivre. Ce qu'ont fait les Anglais en cette matière, comment ils ont donné à leur goût l'éducation qui lui manquait, comment ils ont assoupli par l'étude, par la vulgarisation des grands modèles, la rudesse et l'excentricité de leur génie national, quel rôle ont joué dans cette œuvre la grande institution de l'*Art-Department* et les principales institutions qui se rattachent à elle ; c'est toute cette révolution pacifique que je vais esquisser rapidement, à l'aide de quelques documents récemment publiés. Au premier rang de ces documents, il faut mettre le rapport très-détaillé, très-libéral et très-impartial, adressé à M. le préfet de la Seine par MM. Marguerin et Mothéré, que la ville de Paris a chargés, en 1863, d'étudier l'organisation de l'enseignement primaire en Angleterre.

S'il était nécessaire de justifier l'usage des Expositions universelles, il n'y aurait pas de meilleur argument en leur faveur que le mouvement d'opinion qui s'est produit en Angleterre après celle de 1851. C'est de ce moment, en effet, que datent les progrès que les Anglais n'ont cessé de faire depuis quelques années dans les arts industriels. L'Exposition de 1851 mit en lumière ce que leur éducation artistique avait encore, à cette époque, de défectueux et d'incomplet. En comparant ce que le goût combiné avec l'industrie avait produit chez eux, ce qu'ils exposaient, et ce qu'exposaient les autres nations de l'Europe, ils se virent forcés de reconnaître que certaines délicatesses du sentiment artistique leur étaient encore étrangères. Mis en regard des produits français, les leurs parurent grossiers, bizarres, excentriques, empreints de ce fâcheux caractère qui se sent plus facilement qu'il ne se définit, le mauvais goût. Le goût public était encore peu éclairé et peu délicat, cela sautait aux yeux : l'Exposition de 1851 révéla brusquement ce fait humiliant pour l'orgueil britannique.

Ce qui a distingué les Anglais dans tous les temps, et ce qui, au milieu de leurs défauts, les rend dignes d'admiration, c'est la sincérité avec laquelle ils ont toujours reconnu ce qui leur manque. Certains peuples ressemblent à certains malades qui ont plus peur des remèdes que du mal lui-même, et qui se laisseraient volontiers mourir plutôt que de dire tout haut de quoi ils souffrent. Les peuples qui ont l'habitude de la liberté ont rarement de ces pudeurs ridicules. Il semble, au contraire, qu'ils prennent plaisir à publier hautement leurs plaies les plus secrètes, et qu'ils les exagèrent même, afin de forcer l'attention publique et de provoquer la découverte des remèdes, pendant que le mal peut encore être guéri.

Mais reconnaître sincèrement, avoir la force de s'avouer à elle-même, comme elle le fit, son infériorité dans les arts industriels, et prendre, avec l'énergie d'un peuple chez lequel aucune initiative n'est paralysée ni par la loi, ni par le gouvernement, la résolution de faire cesser cette infériorité et de monter au niveau des nations les mieux douées sous le rapport de l'art, ce n'était pour l'Angleterre qu'avoir rempli la moitié de la tâche qui se présentait à elle en 1851. Ce qu'il s'agissait de corriger, c'était une chose que toutes les lois du monde seraient impuissantes à réformer, et dont l'éducation seule, une éducation prolongée, peut se rendre maîtresse : le goût. Il s'agissait donc pour l'Angleterre, après l'Exposition de 1851, de faire l'éducation du goût public. Faire l'éducation du goût public, ce n'était rien moins qu'entreprendre de corriger un cercle vicieux, influer à la fois sur la nature de l'offre et de la demande, instruire l'un par l'autre le producteur et le consommateur, en un mot, faire pénétrer l'intelligence du beau dans la nation tout entière. En vain eût-on prêché aux fabricants le respect des lois de l'harmonie et des convenances artistiques, si on ne leur eût enlevé en même temps le droit de répondre ce que disait un jour un industriel anglais : « Que voulez-vous? si nous ne mettions en vente que des objets de goût, nos noms iraient bientôt figurer dans la *Gazette* (c'est-à-dire au tableau des faillites). » Encore moins fallait-il que le public conservât le droit de se plaindre d'être dépravé par le mauvais goût des fabricants. C'était donc l'éducation artistique de ces deux forces qui influent l'une sur l'autre, le producteur et le consommateur, que l'Angleterre avait à entreprendre, pour relever son industrie de l'infériorité où elle était en matière de goût. C'était une bien grande tâche, je ne crains pas de dire que c'était une des plus grandes que se soit jamais imposées une nation : mais il s'agissait de l'avenir de l'industrie anglaise, et l'honneur du pays était intéressé à ce qu'on ne reculât devant aucun effort.

On ne recula, en effet, devant rien. Le prince Albert fut un de ceux qui jouèrent le rôle le plus actif dans cette régénération artistique de l'Angleterre. Tout le monde connaît la place qu'occupa dans la société anglaise ce prince, un des hommes les plus habiles et une des figures les plus respectables de l'histoire contemporaine. Exclu des affaires politiques par sa situation et par les susceptibilités qu'elle créait autour de lui, il avait su se faire, dans un autre ordre d'intérêts, dans celui des intérêts intellectuels, charitables, industriels, artistiques de l'Angleterre, une place si considérable, si respectée, si prépondérante, qu'ils formaient comme son apanage propre, et que, quand il mourut, la perte de ce prince, auquel la politique était interdite, fut pour l'Angleterre un deuil national. Illustre exemple, dont tout le monde peut profiter, car, si peu de gens, sans doute, sont destinés à ressembler en tout au prince Albert, il n'est personne qui, dans sa petite sphère, ne soit exposé à se trouver dans des situations où la force des choses, les nécessités de la vie matérielle, ou même les scrupules de la conscience, lui interdiraient de participer à la politique; il n'est pas inutile de voir quel grand et beau rôle est encore réservé, dans ce cas, à ceux qui veulent être utiles à leur pays. Le prince Albert prit une part considérable et à peu près dirigeante aux efforts qui furent faits pour répandre en Angleterre l'enseignement de l'art. Ce fut lui qui eut la première idée de l'Exposition universelle de 1851. Il prit une grande part à l'Exposition artistique de Manchester en 1857. Il contribua surtout à vulgariser, par d'heureuses entreprises, la connaissance des grands modèles : c'est ainsi qu'il fit photographier à ses frais beaucoup de dessins de Raphaël que renfermaient les collections publiques ou privées de l'Angleterre, et qu'il fit ensuite vendre ces productions à un prix assez modique pour les rendre accessibles aux plus petites bourses. Enfin, en 1853, il prit une grande part à l'organisation, dans le sein du comité d'éducation du conseil privé, d'un département spécial qui reçut le nom d'*Art-Department*, et qui fut l'instrument le plus efficace des progrès de l'art industriel en Angleterre.

L'organisation de l'*Art-Department*, qui n'est qu'une section du *Comity of education*, est naturellement calquée sur celle de ce comité. Sa fonction est la même : il est l'administrateur, le répartiteur d'un subside qui, depuis 1853, est voté par le Parlement pour venir en aide à l'enseignement du dessin dans les écoles primaires. Nous examinerons un peu plus loin comment il fonctionne; donnons seulement un aperçu de son rôle, et indiquons quelle place il occupe dans les institutions de l'Angleterre. Les écoles de dessin qui existent ou qui veulent s'établir, ou les écoles primaires qui veulent introduire dans leur enseignement l'étude

du dessin peuvent s'adresser à l'*Art-Department*, et, si elles consentent à se soumettre à leur inspection, elles reçoivent en retour une part dans les subsides dont il dispose. Directement, il ne peut pas plus fonder une école de dessin que le *Comity of education* une école primaire. La seule différence entre son action et celle de ce comité, c'est que l'*Art-Department* a sous sa direction une école normale, dans laquelle il forme des maîtres de dessin, ou, comme disent les Anglais, des maîtres d'art, et que ces maîtres d'art, diplomés par lui, il les propose aux directeurs des écoles ou aux comités qui s'adressent à lui pour obtenir des subsides. Avoir sous sa direction une école normale, décerner des diplomes, et, non pas nommer, mais proposer des maîtres, cela ne nous paraît pas, de la part de l'État, une prétention bien extraordinaire; c'est là cependant une innovation énorme en Angleterre.

L'*Art-Department* est le centre de trois ordres d'institutions qui vraiment embrassent par tous les côtés l'éducation artistique du peuple anglais. Il a d'abord, comme nous l'avons dit, la mission discrète et libérale d'aider par des subsides et de surveiller par des inspecteurs les écoles de dessin qui demandent son assistance. Il a ensuite la tâche de former dans son école normale des maîtres qu'il propose, après avoir certifié leur capacité par des brevets de plusieurs espèces, au choix des directeurs des écoles d'art. Enfin il a sous sa dépendance un autre ordre d'institutions qui ne s'adresse plus seulement aux ouvriers, mais au public en général, aux consommateurs comme aux producteurs : c'est d'abord le musée de South-Kensington, le musée d'art industriel le plus complet qu'il y ait au monde; ce sont ensuite une foule de musées fixes et ambulants, des expositions, des lectures, tous les moyens que l'habitude de prendre l'initiative et la liberté complète de la parole mettent, en Angleterre, à la disposition des amis de l'art. L'*Art-Department* a la main dans tout cela, et il est vraiment, depuis sa création, le grand éducateur du goût public. Il est impossible de mieux résumer, dans son ampleur et sa simplicité l'œuvre qu'il a entreprise qu'en citant les paroles que prononçait, peu de temps après sa fondation, le secrétaire de l'*Art-Department*, M. Henry Cole : « C'est ma conviction, que, s'il fallait, pour perfectionner les produits de nos fabriques, choisir entre ces deux voies, ou d'instruire le public en général, ou de former une classe spéciale d'artisans, on atteindrait plus facilement ce but en redressant le goût du public et en le convainquant de son ignorance actuelle, qu'en instruisant l'ouvrier seul. »

Ces quelques mots renferment tout le programme de l'*Art-Department*. Nous allons voir maintenant comment il l'a rempli, et quels résul-

tats les industries anglaises ont déjà retirés de cette grande tentative d'éducation du goût.

Voici comment s'établissent les écoles locales d'art, et comment elles nouent leurs premiers rapports avec l'administration de l'*Art-Department*. Des hommes d'initiative, comme il s'en rencontre beaucoup en Angleterre, où les individus ont l'habitude d'agir par eux-mêmes, ont résolu de répandre dans la ville, dans le village ou dans le district qu'ils habitent ces connaissances élémentaires du dessin et même ces notions plus générales de l'art dont l'application est de tous les instants dans un pays industriel. Ils veulent en faire profiter d'abord les enfants, qui deviendront un jour des ouvriers, et dont le goût encore tendre est facile à former; puis les ouvriers adultes eux-mêmes forment un comité, et ce comité, une fois constitué, se met en rapport avec l'administration de l'*Art-Department* et lui demande de l'aider à fonder dans telle ville, dans tel village, dans tel district, une école élémentaire de dessin.

L'*Art-Department* répond à cette première ouverture en faisant connaître à quelles conditions il accordera son concours. Ce concours, on s'en souvient, consiste à fournir une subvention en argent et un maître. Les conditions qu'il y met sont les suivantes : 1° Dans la ville ou dans le lieu quelconque où il s'agit d'établir une école d'art, il se trouvera cinq écoles de pauvres (dans notre langue moins aristocratique, cinq écoles primaires), qui seront prêtes à venir y recevoir l'enseignement du dessin, et à payer, en retour de cet enseignement, chacune une subvention annuelle de cinq livres; 2° les élèves-maîtres de ces écoles devront s'engager à suivre les leçons comme les élèves proprement dits; 3° un local spécial sera affecté à l'école d'art; 4° si le montant des rétributions payées par les écoles primaires et les externes qui se feront inscrire à l'école d'art ne suffit pas à fournir au maître de dessin les moyens de vivre, le comité justifiera, par des documents précis, que ce maître peut trouver un supplément de ressources dans des leçons privées.

Comme on le voit, l'*Art-Department* ne donne son concours qu'à bon escient. Il veut être sûr que l'école d'art ne s'établira pas dans le vide, et que le maître qu'il y enverra ne mourra pas de faim. Si le comité local accepte les conditions et prouve qu'il est en mesure de les remplir, l'administration de l'*Art-Department* reconnaît officiellement l'école d'art, et propose à la nomination du comité un maître d'art breveté et formé

dans son école normale de Kensington. L'*Art-Department* ne nomme pas directement le maître d'art, il le propose seulement au choix du comité local. C'est encore à ce comité, je n'ai pas besoin de le rappeler, qu'appartient toute l'administration de l'école, à la charge de se conformer aux règlements de l'*Art-Department,* s'il veut que le concours de celui-ci lui soit conservé.

L'école d'art est maintenant fondée, elle a son administration, elle a son maître, et, ce qui est surtout précieux, elle a des élèves, puisqu'elle n'a pu s'affilier à l'*Art-Department* qu'à cette condition. Donnons-nous le plaisir de la voir à l'œuvre, et considérons le plus rapidement possible l'objet et le mode de son enseignement, qui sont marqués au coin de cet esprit pratique, et toujours un peu original, qui caractérise les choses vraiment anglaises.

Les cours que le programme de l'*Art-Department* impose au maître d'art sont de deux sortes. En premier lieu, il donne des leçons aux élèves des écoles primaires et aux personnes qui veulent suivre en même temps qu'eux l'école de dessin. Ensuite il est obligé de faire, trois fois par semaine, un cours du soir pour les artisans, moyennant une rétribution hebdomadaire qui, pour chaque auditeur, ne doit pas dépasser six pence (soixante centimes).

Voici en quoi consiste le programme sommaire des leçons professées dans l'école d'art :

1° Cours élémentaire. — Tracé géométrique, perspective linéaire, dessin ombré à main levée, dessin d'après le relief, dessin de figures d'après le modèle lithographié ou gravé, principes de l'aquarelle.

2° Cours supérieur. — Dessin d'après le relief, peinture, ornements, fleurs, nature morte, paysage.

3° Enseignement spécial. — Anatomie artistique, composition élémentaire, dessin, modelage, architecture, dessin de machines.

Le traitement du maître se tire : 1° de la moitié au moins des recettes de l'École d'art; 2° d'une somme annuelle de 10 livres sterling pour chacun des brevets d'aptitude qu'il possède (nous verrons plus loin en quoi consistent ces brevets) ; 3° des primes que lui décerne l'*Art-Department* proportionnellement au nombre des récompenses que ses élèves obtiennent dans les concours.

Le principal stimulant du zèle des maîtres et de l'ardeur des élèves est dans les inspections annuelles auxquelles l'École d'art a dû se soumettre pour avoir part aux subsides de l'*Art-Department.* Les inspections sont nombreuses, de manière que le maître ait un double intérêt à prouver les progrès de ses élèves, d'abord l'honneur qui en

rejaillira sur lui, et ensuite un petit profit qui viendra s'ajouter à l'honneur. C'est dans les arrangements de cette nature qu'éclate l'esprit pratique des Anglais. Ils savent que les maîtres d'art eux-mêmes n'enseignent pas toujours pour le seul amour de l'art, et que s'il est honorable de demander beaucoup au désintéressement des instituteurs, il est utile de faire en même temps appel à leur intérêt. Chaque année donc, des inspecteurs visitent les écoles qui dépendent de l'*Art-Department*. Ils y arrivent sans être attendus. Mis en présence des élèves, ils font faire sous leurs yeux une épreuve, examinent ensuite chaque dessin, y mettent une note, et, s'il y a lieu, distribuent une récompense aux meilleurs. Chaque dessin ainsi récompensé vaut au maître une prime de deux ou trois livres sterling.

Ce n'est pas tout, et cette excellente combinaison est poussée plus loin. Pendant leur visite à l'école d'art, les inspecteurs procèdent au jugement d'une autre épreuve plus importante. Quelque temps avant l'époque de l'inspection, chaque école a reçu une liste contenant la désignation d'un ou plusieurs modèles, d'après lesquels doit être fait un concours, non plus imprévu et instantané comme celui que les inspecteurs font faire séance tenante, mais plus étudié et plus sérieux. Ces modèles sont ordinairement des reproductions des chefs-d'œuvre de la statuaire antique et moderne, ou bien ce sont des fragments d'architecture dessinés d'après les monuments célèbres, ou même des gravures d'après les maîtres. Chaque école de dessin possède un excellent fonds de modèles : on va voir tout à l'heure par quel moyen ingénieux on le lui forme peu à peu. Immédiatement après la réception de cette liste, les modèles désignés sont copiés par les élèves. Remis ensuite au maître, ces dessins sont conservés jusqu'à l'arrivée de l'inspecteur. Celui-ci, après avoir procédé à l'épreuve préliminaire que j'ai racontée, examine les dessins que le maître lui représente, et s'il en découvre un qui soit vraiment remarquable, il le récompense par le don d'une médaille qui est désignée sous le nom de *médaille locale*.

Cette dernière vaut à l'école qui l'a obtenue (toujours le même système d'encouragement simultané) une prime de la valeur de 10 schellings. Cette prime consiste en ouvrages relatifs aux beaux-arts, gravures, reproductions d'objets d'art, etc. C'est ainsi que l'école forme et accroît sa collection de modèles. De plus, l'élève qui a obtenu la médaille locale reçoit le titre de *prize student* (élève médaillé), qui lui vaut d'être exempté de la rétribution scolaire pendant une année.

Nous n'avons pas encore fini avec les concours, les médailles, les primes, auxquels l'École d'art peut participer. Que les Anglais se gardent

bien d'ouvrir jamais la porte à la centralisation : car, dès qu'ils s'y mettent, si légèrement et si innocemment que ce soit, ils imaginent des combinaisons si ingénieuses et si compliquées, qu'avec un peu d'habitude ils deviendraient, je crois, les premiers centralisateurs du monde. Parmi les dessins qui ont obtenu la *médaille locale*, chaque école en choisit un ou deux, et les envoie au siége de l'*Art-Department*. Là, un nouveau concours est établi entre tous les dessins médaillés. Les meilleurs obtiennent une nouvelle médaille d'un degré supérieur, qui porte le nom de *grand médaillon* national.

Cette grande récompense ne profite pas seulement à l'élève qui l'a méritée ; elle vaut encore à l'école où il a étudié une prime considérable ; l'école qui a eu l'honneur de former un lauréat du grand médaillon national reçoit un don d'une valeur de 10 livres sterling. Ce don est consacré, comme la prime moins considérable qui suit la médaille locale, à augmenter la collection de bons modèles et d'ouvrages spéciaux, qui est la richesse d'une école de dessin et la condition essentielle de son enseignement. Des publications artistiques, des photographies de monuments, de statues, de dessins de maîtres (chez les Anglais, peuple essentiellement industriel, la reproduction des œuvres d'art par la photographie joue un très-grand rôle dans l'enseignement du dessin), des gravures, et même des reproductions en plâtre des plus belles statues classiques, tels sont les objets dont se compose l'envoi de l'*Art-Department*.

Grâce à toutes ces combinaisons, les écoles qui ont remporté quelques succès, soit dans les concours locaux, soit dans le concours général, possèdent toutes d'excellens modèles. Il est utile d'insister sur ce point, car, en France, un des défauts de l'enseignement populaire du dessin est le petit nombre des bons modèles et l'abondance des mauvais. Dans presque toutes nos écoles de dessin, écoles municipales, classes de dessin des lycées ou des institutions libres, l'enseignement, qui est donné souvent par des maîtres distingués, ne produit que des fruits médiocres à cause de la pauvreté des modèles. Nous en avons eu la preuve dans deux circonstances récentes. En 1863, une exposition des arts industriels a été organisée au palais des Champs-Élysées. Aux objets d'art, de décoration et d'ameublement qu'elle offrait aux regards du public, on avait joint une collection plus modeste, mais non moins intéressante pour l'homme de goût, qui, avant de juger les résultats, aime à remonter aux causes, celle des dessins exécutés dans les écoles. Presque tous ces dessins étaient très-faibles. Quelques-uns indiquaient une main adroite, une certaine habileté dans le maniement du crayon ; mais un dessin

sérieux, pris aux bonnes sources, et manifestant au moins quelques prétentions à la beauté, l'exposition des écoles n'en offrait, pour ainsi dire, pas de traces. En rendant compte de cette exposition, un juge compétent, dont j'ai déjà cité le nom, M. Adalbert de Beaumont, n'a pu s'empêcher d'établir une comparaison entre les dessins envoyés par nos écoles, et ceux qu'il avait vus l'année précédente en Angleterre. « Nous avons vu dit-il, en 1862, dans la cité de Londres, quelques spécimens des travaux des nouvelles écoles d'art industriel, et nous devons convenir que si les élèves ne sont pas plus adroits que ceux de nos écoles, ils arrivent, grâce au choix heureux des modèles, à une incontestable supériorité [1]. »

Une épreuve plus récente, et qui a fait plus de bruit, a permis de constater encore une fois ce vice de l'enseignement du dessin dans les écoles françaises. En 1865, une seconde exposition a été organisée à Paris par l'*Union centrale des Beaux-Arts et de l'Industrie,* à laquelle l'État avait bien voulu prêter le palais des Champs-Élysées. C'était une grande manifestation de l'initiative individuelle : on sait comment elle a réussi. Toutes les personnes qui suivent avec un peu d'intérêt le mouvement des choses artistiques ont constaté avec bonheur l'éclat des diverses expositions, toutes relatives aux arts industriels, qui se sont trouvées réunies en même temps dans le palais de l'Industrie. Le Musée Rétrospectif a fait voir des objets d'art et d'ameublement antiques, du moyen âge, de la Renaissance, des XVIIe et XVIIIe siècles, que n'avaient connus jusqu'ici que leurs heureux possesseurs, et les quelques chercheurs privilégiés qui ont le loisir de suivre les ventes ou l'art de se faire ouvrir les collections particulières. L'exposition des objets d'art industrie contemporains, moins remarquée que l'Exposition rétrospective, a jeté cependant, elle aussi, un assez bel éclat, quoique les yeux, habitués à saisir les dissonances et à juger de l'écartement des choses de goût, aient pu y reconnaître ce manque de règles fines et d'un style propre à notre époque, qui, des hauteurs de l'art pur jusque dans le domaine des arts industriels, trahit partout le peu d'originalité et l'indécision de notre esthétique. Mais de toutes ces expositions réunies à la fois dans l'ancien palais de l'Industrie, la plus instructive, peut-être, et celle qui a le plus étonné le public, a été la modeste exhibition des dessins qui avaient été envoyés à l'*Union centrale* par les écoles de France. Il y en avait beaucoup plus qu'en 1863. Une circulaire du ministre de l'instruction publique avait invité tous les établissements dépendant de l'Université à y con-

1. *Les Arts industriels en France et l'Exposition de 1863. — Revue des Deux Mondes,* 15 octobre 1863.

courir. Deux cent trente-neuf écoles, tant universitaires que libres, avaient répondu à cet appel, et quoique l'absence de quelques-unes de nos meilleures écoles de dessin ait été regrettée, l'Exposition de 1865 présentait presque tous les éléments d'information nécessaires pour juger de l'état de l'enseignement élémentaire du dessin en France, et avait ainsi, selon l'expression de M. Guillaume, le double caractère d'un concours et d'une enquête.

Ce concours n'a pas été brillant, et cette enquête n'a fait que confirmer ce que l'on savait déjà. Sans doute, on a pu remarquer et récompenser de bons dessins. Le dessin des machines est convenablement enseigné dans la plupart des écoles, et l'Exposition offrait en assez grand nombre des épreuves bien faites, des croquis de machines d'après nature qui étaient très-précis et très-bien rendus. Mais le dessin artistique y faisait triste figure. A part les deux écoles municipales de dessin et de sculpture de la ville de Paris, les écoles de dessin d'ornement pour les femmes, qui sont à Paris si bien dirigées et rendent de si utiles services, l'École des Beaux-Arts de Marseille, l'école d'ornement de Versailles, l'École de dessin qui fait partie des cours industriels de Tarare, et un petit nombre d'autres, le niveau général des dessins de tête, de paysage et d'ornement était très-bas. Les écoles dirigées par les frères de la doctrine chrétienne, auxquelles le jury a décerné des éloges très-particuliers, et qui ont mérité un prix spécial, sont vouées au dessin d'architecture et d'ornement plutôt qu'au dessin artistique proprement dit, qui, chez elles, n'a pas paru sensiblement meilleur que dans la plupart des autres écoles. La cause de cette faiblesse générale, tout le monde l'a reconnue, était encore la faute des modèles. Des maîtres estimables, des élèves incontestablement très-habiles, quelques-uns capables de reproduire tous les tours de force de la hachure en losange, en carré, en frottis, en grainé doux, avec une intrépidité de coup d'œil et une prestesse de main à dérouter un vieux peintre; et parmi ces belles qualités, ou du moins cette habileté incontestable, des dessins d'une médiocrité extrême, parce que les élèves qui les ont copiés n'ont jamais eu devant les yeux que des modèles médiocres : voilà quel était le caractère général de l'exposition des écoles.

Aussi, dès qu'elle eût été ouverte, ce ne fut qu'un cri d'alarme parmi les gens de goût, et tous ceux qui ont qualité pour donner leur avis sur les questions d'art s'unirent pour demander une réforme dans l'enseignement du dessin, ou au moins dans le choix des modèles sur lesquels on l'appuie [1]. Qu'on ne nous accuse pas de faire de ces pauvres modèles

1. Voir, entre autres, les articles de M. Charles Blanc, dans la *Gazette des Beaux-*

le bouc émissaire chargé de porter les péchés de tous les élèves et de tous les maîtres de dessin; ceux qui ne voudraient pas reconnaître en eux les grands coupables, auraient bien peu l'idée de ce que peut la vue continuelle du beau ou celle du vulgaire et du laid, pour former ou déformer le goût. Les modèles, ce sont là les vrais maîtres, dont les maîtres proprement dits ne sont que les interprètes plus ou moins habiles. « En voyant chaque jour des chefs-d'œuvre pleins de correction et de noblesse, les génies les moins disposés aux grâces, élevés parmi ces ouvrages comme dans un air pur et sain, prennent le goût du beau, du décent et du délicat; ils s'accoutument à saisir ce qu'il y a de beau ou de défectueux dans les ouvrages de l'art ou dans ceux de la nature, et cette heureuse rectitude du jugement devient une habitude de leur âme. » Qui parle ainsi? Platon lui-même, le plus artiste des Grecs, ce peuple artiste qui, à force de ne voir que de belles choses, avait fini par mettre le beau en tout, et par fabriquer des ustensiles de ménage aussi beaux, à leur manière, que les frontons de ses temples et les dieux que sculptait son Phidias.

Quels sont donc les moyens de remédier à cette sottise des modèles, qui finirait, si l'on n'y prenait garde, par pervertir l'enseignement du dessin et corrompre dans sa source le goût des jeunes générations? Les indiquer tous m'éloignerait beaucoup de mon sujet, car je n'ai été appelé à parler de ce qu'on pourrait appeler, dans le style d'aujourd'hui, la *question des modèles*, qu'à propos des combinaisons ingénieuses à l'aide desquelles les écoles anglaises s'enrichissent de modèles excellents. Il est évident qu'à moins d'une organisation toute nouvelle de notre enseignement du dessin, on ne pourrait songer à employer parmi nous des combinaisons analogues; elles seraient, d'ailleurs, parfaitement inutiles, puisque l'enseignement du dessin se trouvant placé, comme tout enseignement, pour une très-grande part, dans la main de l'État, il ne dépend que de lui de l'améliorer dans les établissements qui lui appartiennent et de donner ainsi aux écoles municipales et aux établissements libres des exemples qui seraient naturellement suivis. En Angleterre, l'État a entrepris de régénérer le goût public : ce que nous lui demandons en France, c'est tout simplement de régénérer les modèles de dessin. Qu'il commence par proscrire, autant qu'il est en lui, les modèles qui offensent la vérité du dessin et les règles du bon goût. Rien n'est plus facile que d'instituer, comme le propose M. Guillaume dans son excellent rapport,

Arts du 1er septembre 1865, et de M. Léon Lagrange, dans *le Correspondant* du 15 octobre suivant.

une commission chargée d'examiner les modèles servant à l'enseignement dans les établissements de l'État : son estampille serait nécessaire pour qu'un modèle y fût admis [1]. Les mauvais modèles ainsi écartés, rien ne serait plus facile que d'en créer de bons. La lithographie, dit-on, est un art qui se meurt : la photographie l'a presque tué. Voulez-vous relever la lithographie, qui est un art essentiellement français, qui a eu ses grands jours, et qu'on ne pourrait laisser périr sans une sorte d'impiété, faites-la servir à l'enseignement, mais à un enseignement sérieux du dessin. Au lieu de ces fades lithographies dont les cartons des écoles sont encombrés, faites faire de belles, de sérieuses lithographies, qui mériteront cette fois d'être appelées des modèles. La lithographie peut rendre les lignes les plus austères et les plus sévères beautés de la forme, quand une main bien inspirée la tire de la mollesse où le mauvais goût des éditeurs la tient trop souvent endormie. Est-ce que la *Vierge de la maison d'Albe* n'a pas été bien lithographiée par Maggi? Est-ce que l'*Odalisque* de M. Ingres n'a pas été popularisée par une lithographie digne du maître? Est-ce que les admirables fresques de saint Vincent-de-Paul n'ont pas été lithographiées par Hippolyte et Paul Flandrin avec une telle simplicité et une telle grandeur, qu'exposées, il y a deux ans, au-dessous des dessins originaux, elles ont pu supporter, sans trop pâlir, ce redoutable voisinage? Mettez-vous donc à l'œuvre. Vous avez, à la chalcographie du Louvre et ailleurs, de jeunes talents qui n'attendent que des encouragements pour prendre leur essor : commandez-leur des modèles de dessin, c'est-à-dire des lithographies sérieuses, simples, précises, de têtes, d'académies, de groupes, choisis avec discernement dans les tableaux des maîtres. Rendez les nouveaux modèles obligatoires dans vos lycées et dans vos écoles. Les grands classiques sont trop difficiles pour les commençants? vous trouverez au Luxembourg assez d'œuvres moins austères et plus abordables, où ils pourront puiser d'abord d'excellentes leçons. Pour les élèves plus avancés, le choix devient indéfini, et depuis l'*Apothéose d'Homère*, qui renferme, comme on l'a dit, de quoi apprendre à dessiner à vingt générations, jusqu'à l'œuvre entière de Raphaël et de Michel-Ange, les grands, les vrais, les beaux modèles sont

1. C'est ce que fait la ville de Paris. Le portefeuille de ses écoles municipales renferme aujourd'hui un choix de 1,072 dessins ou modèles estampillés par la commission de surveillance de l'enseignement du dessin, que les écoles primaires et les écoles d'adultes possèdent au complet. Elle a déjà distribué 32,500 exemplaires de ces modèles. On peut voir dans le discours prononcé, le 27 janvier dernier, par M. Dumas, le tableau de ce que fait la ville de Paris pour l'enseignement du dessin; on y reconnaît une imitation intelligente de quelques-unes des institutions de l'*Art-Department*.

si abondants, qu'il serait ridicule de les indiquer. Faites donc cela : voici les modèles, c'est-à-dire les fondements de l'enseignement du dessin, renouvelés, relevés, régénérés dans vos écoles. Quant aux éditeurs et aux établissements libres, ils suivront tout de suite l'exemple donné par l'État. L'estampille de la commission pour les uns, l'intérêt et l'émulation pour les autres, et, nous aimons à le croire, le goût public facilement réveillé pour tous, les engageront assez fortement à marcher dans le bon chemin, pour qu'il n'y ait pas besoin de les y contraindre [1].

Revenons aux écoles anglaises de dessin. Il nous reste à dire un mot des maîtres qui y professent. Ce sont, tantôt un maître d'art spécial, quand l'école est indépendante, tantôt l'instituteur primaire, quand l'école d'art n'est, comme cela arrive souvent, qu'une classe de plus annexée à une école primaire. Dans l'un et l'autre cas, l'enseignement du dessin ne peut être donné que par un maître qui ait passé l'examen de l'*Art-Department* et obtenu un ou plusieurs brevets d'aptitude. Disons un mot de ces brevets, et de l'École normale de Kensington, où se forment le plus grand nombre des candidats au titre de maître d'art.

Nous l'avons déjà dit, cette école normale est la seule en Angleterre qui dépende de l'État. Lorsque le comité d'éducation fut établi en 1839, il pensa d'abord que l'emploi le plus utile des subsides votés par le Parlement consisterait dans la création des écoles normales soumises à la surveillance de l'État. Ce sont les propres termes d'une ordonnance du Conseil, datée du 3 juin 1839. Mais cette prétention centralisatrice rencontra une telle résistance dans le pays qu'elle dut être abandonnée. Il existe aujourd'hui trente-quatre écoles normales en Angleterre et dans le pays de Galles, et elles appartiennent à l'Église établie, à la *British and Foreign Society*, aux westleyens, aux catholiques, à diverses sociétés, pas une à l'État. L'École normale d'art, établie depuis 1853 à South-

1. Le gouvernement commence à entrer dans cette voie, à l'imitation de la ville de Paris. Le *Bulletin administratif du ministère de l'instruction publique*, 1867, n° 133, contient un rapport de M. Dufresne sur le choix des modèles de dessin, et un catalogue de modèles, fournis par divers éditeurs, qui va devenir obligatoire dans la nouvelle école de Cluny. Ce catalogue est excellent : qu'on l'étende de Cluny à tous les établissements qui dépendent de l'état, et la réforme que nous demandons est opérée.

Kensington, est la seule qui dépende de lui, étant entre les mains de l'*Art-Department*, qui est une section du Conseil privé.

On est admis à l'École normale d'art à la suite d'un concours. Les études y sont gratuites et les élèves peuvent même obtenir une subvention hebdomadaire en donnant des leçons dans les écoles du voisinage. Les plus distingués peuvent, sous le nom d'élèves-maîtres, être employés comme auxiliaire des professeurs de l'École normale, et recevoir à ce titre un traitement annuel de 500 francs. La durée des études à l'école de Kensington n'est pas limitée : elle a pour but et pour terme l'examen d'aptitude.

Cet examen est ouvert à tous, aux instituteurs primaires, à toute personne du dehors, aussi bien qu'aux élèves de l'École normale. Il faut l'avoir passé et y avoir obtenu un brevet pour pouvoir enseigner le dessin dans une école subventionnée par l'*Art-Department*.

Les brevets qu'on y décerne sont au nombre de six : l'obtention d'un seul suffit pour donner le droit d'enseigner, mais chacun constitue ce que nous appellerions en France un grade académique, et vaut, en outre, à son possesseur une subvention annuelle de 10 livres sterling. Pour obtenir le brevet du premier degré, il faut avoir subi un examen satisfaisant sur les principes élémentaires du dessin et de l'aquarelle. On ne saurait s'étonner de rencontrer ici l'aquarelle, qui est l'art national des Anglais, une branche secondaire de l'art, mais la seule dans laquelle ils se soient montrés des maîtres. Le brevet du deuxième degré est attaché à un examen comprenant les principes de la peinture, les principes élémentaires de l'ornementation, la connaissance des divers styles des époques artistiques. Le troisième ajoute à ces connaissances le dessin et la peinture des figures ; le quatrième, le modelage de l'ornement ; le cinquième, le modelage de la figure ; le sixième, le dessin des machines et le dessin d'architecture ; chaque brevet fait l'objet d'un examen spécial : la même personne peut en posséder plusieurs, tous si elle veut. En 1863, sur 138 maîtres ou maîtresses brevetés, 59 ne possédaient que le brevet du premier degré ; 71 celui du sixième ; 56 possédaient deux brevets à la fois ; 45 seulement en avaient en même temps trois ou quatre.

Aux écoles locales d'art, ou à l'École normale de Kensington, où l'*Art-Department* exerce son action d'une manière directe et permanente, s'ajoutent des établissements, des institutions d'un intérêt plus général,

qui, selon les paroles de M. Henry Cole que nous avons déjà citées, ne s'adressent pas seulement à l'ouvrier, à celui qui veut acquérir la connaissance technique et la science pratique du dessin, mais ont pour but de former, de purifier, d'élever le goût public. A mes yeux, là est la partie la plus intéressante, et aussi la plus facile à imiter dans l'œuvre qu'a entreprise l'*Art-Department*. Ce n'est plus lui seulement que nous allons voir agir, en étudiant cette dernière série d'institutions, c'est le public anglais tout entier, c'est l'intelligence émue, attirée vers le beau, c'est le goût remué dans ses dernières profondeurs, ce sont toutes les forces vives d'un peuple, coopérant avec ardeur, avec enthousiasme, à l'œuvre de son éducation artistique, c'est l'Angleterre elle-même unissant toutes ses classes dans un effort commun, et s'élançant avec l'impétuosité, avec l'éternelle jeunesse d'une nation vraiment forte dans les voies nouvelles qu'une grande initiative lui a ouvertes.

Le faubourg de Londres qui porte le nom de South-Kensington renferme une réunion d'établissements qui sont le centre et comme le type de tout ce qui s'est fait depuis douze ans en Angleterre pour répandre dans le public la connaissance et le goût des arts. C'est là qu'est établi le siège de l'administration de l'*Art-Department*, que se trouve l'École normale dont nous venons de parler, qu'est établi le célèbre musée d'art industriel. Les bâtiments de South-Kensington contiennent en outre une sorte de conservatoire des arts et métiers, une bibliothèque déjà très-riche en livres, en manuscrits relatifs aux beaux-arts, dont quelques-uns sont encore inédits ; un magasin de crayons, de papier, de couleurs, de modèles, que l'*Art-Department* vend aux écoles au plus bas prix possible ; de grandes salles consacrées à des cours publics, à des conférences, à des lectures sur des sujets relatifs à l'enseignement des beaux-arts. Tout l'appareil et, pour ainsi dire, tout le matériel de l'*Art-Department* est établi à South-Kensington : on pourrait dire qu'il y est campé, comme une armée rangée en bataille, et prête à se porter de toutes parts au premier signal.

Ce qui caractérise, en effet, ces institutions, c'est qu'elles sont comme vivantes, en perpétuel mouvement, en perpétuelle communication avec la vie morale, intellectuelle et populaire de l'Angleterre. Le musée industriel de Kensington n'est pas une chose morte, un assemblage endormi d'objets d'art et de beaux modèles, qui se recrute lentement et sans enthousiasme, et où quelques amateurs, quelques initiés viennent de temps en temps étudier les œuvres des maîtres. Le musée de Kensington est une collection d'une utilité pratique, que l'Angleterre a commencé à improviser après la création de l'*Art-Department*, et qu'elle

continue à improviser tous les jours. Le plus récent parmi les grands musées de l'Europe, il est déjà, pour l'histoire des arts industriels, le plus complet qui ait encore été réuni : galeries de peinture et de sculpture, séries complètes de modèles de tous les arts industriels depuis le XIIe siècle, le musée de South-Kensington a tout cela disposé dans les conditions les plus favorables pour l'étude. Il est, sous une forme permanente, l'équivalent de ce qui est exposé en ce moment au palais du Champ de Mars sous le nom un peu vague d'*Histoire du travail*. Mais ce que je veux surtout faire remarquer à propos du musée de Kensington, ce n'est pas tant ce qui lui appartient en propre et ce qu'il achète encore tous les jours, que ce qu'on lui prête. Le musée est tellement l'œuvre nationale de l'Angleterre, toutes les classes ont tellement pris à cœur l'enseignement auquel il est consacré, que les plus riches collections privées n'hésitent pas à se dépouiller de temps en temps de leurs trésors pour permettre aux visiteurs de Kensington de les étudier. C'est une des formes les plus généreuses et les plus aimables de ce patronage des classes élevées, qui, en Angleterre, s'exerce de tant de manières. En 1853, la reine exposait à Marlborough-Hall, pour l'instruction des artistes décorateurs, 50 pièces de la collection de porcelaine de Sèvres formée par Georges IV. En 1862, le musée de Kensington devint le centre d'une exposition d'objets d'art empruntés aux collections privées, tirées pour un instant des demeures séculaires de l'aristocratie britannique. Là fut exposée cette vieille et superbe argenterie que les grandes familles anglaises se transmettent d'âge en âge, et qui n'a plus d'équivalent en France : là fut exposée en même temps une collection d'émaux historiques de Petitot, plus nombreuse que celle que nous possédons au Louvre. En 1865, une exposition de miniatures et d'émaux historiques fut encore organisée par l'administration de Kensington, qui put réunir cette fois jusqu'à 3,000 spécimens de cette curieuse branche de l'art. Il y a deux ans, le gouvernement anglais a fait enlever les admirables cartons de Raphaël qui décorent les galeries de Hampton-Court, et les a prêtés au musée de Kensington. Une salle entière leur a été consacrée, et comme une grande partie des visiteurs du musée est composée d'ouvriers, qui ne sont libres que le soir, des rampes de gaz ont été organisées pour permettre de les voir à toute heure. L'amirauté a prêté également au musée une collection de modèles de constructions navales qui dépasse, dit-on, pour le nombre et le détail des pièces, le musée de marine si malencontreusement placé au Louvre. A cet empressement des riches, de l'administration, du gouvernement, le peuple répond avec un empressement égal. Nous venons de voir qu'on est obligé d'éclairer le

soir les tableaux; c'est que beaucoup d'ouvriers consacrent le soir de leurs journées de travail à visiter le musée de Kensington. En 1861, il avait reçu 604,650 visiteurs, et maintenant il atteint un chiffre beaucoup plus considérable : car l'empressement ne s'est pas ralenti, le musée s'accroît tous les jours; on y organise chaque année de nouvelles collections, et il entre chaque jour plus directement en rapport avec la vie intellectuelle, industrielle, artistique du peuple de Londres.

A ce musée permanent s'ajoutent des expositions ambulantes qui en prolongent les enseignements et en multiplient, pour ainsi dire, les richesses. Cette idée de musées industriels ambulants est une des plus heureuses qu'eût encore mises en pratique l'*Art-Department*. Il paraît que l'idée première appartient à une société française, la société Schöngauer de Colmar. Pourquoi n'a-t-elle pas été mise à exécution en France? Est-ce encore la faute de cette irrésolution qui, dans la plupart des entreprises d'intérêt public essayées par des particuliers, vient se glisser chez nous entre la pensée et l'action, et nous rend aussi timides que les rats de la fable, qui n'osaient attacher le grelot, parce qu'ils croyaient voir derrière eux quelqu'un armé de grandes griffes, prêt à les dévorer s'ils se permettaient de faire un pas? Je l'ignore, mais ce que je constate à regret, c'est que, grâce à notre indifférence ou à notre timidité, les Anglais héritent ainsi quelquefois de nos meilleures idées. Celle-ci a été mise à execution en Angleterre avec le plus grand succès. De temps en temps les objets qui peuvent être détachés du musée de Kensington sans dépareiller les séries sont réunis, emballés avec soin, et expédiés dans les villes de province. Une succursale du musée d'art industriel va ainsi, de ville en ville, répandant sur son passage le goût de l'art, accoutumant les yeux et l'esprit de tous à reconnaître les belles choses, et fournissant aux ouvriers, aux industriels, au public du pays entier, ce qui manque surtout en province, l'occasion de voir des modèles différents et de se former le goût par la comparaison.

Ici encore des prêts nombreux sont faits par des particuliers, et ces expositions ambulantes emportent avec elles la fleur des collections de l'Angleterre. En 1861, le musée voyageur avait déjà reçu 1,970 prêts particuliers et avait été visité par 221,281 personnes. Je regrette beaucoup de n'avoir pu me procurer des chiffres plus récents. La reine elle-même a plusieurs fois prêté des objets d'art provenant des résidences royales ou de ses collections particulières, et on assure que les gens qui voyagent avec l'exposition sont si exercés, que dans les déballages successifs aucun objet de valeur n'a encore été brisé ou perdu. On ne saurait trop faire l'éloge de cette excellente combinaison, qui a pour

effet de répandre au dehors les enseignements qui, sans elle, resteraient concentrés dans le musée de Kensington, à la portée du seul public de Londres. Les écoles locales en particulier tirent un profit très-grand de cette diffusion des plus beaux modèles de tous les arts industriels; ils créent autour d'elles, en passant, une atmosphère favorable, et donnent une base solide à leur enseignement.

Un autre moyen très-puissant d'éducation du goût, qui a encore son centre à Kensington et son rayonnement dans les provinces, ce sont les leçons, les lectures, les cours publics, les conférences relatives aux beaux-arts, qui sont donnés au peuple, aux artisans, à tous ceux qui veulent s'instruire, par des professeurs, des artistes, des amateurs ou des hommes du monde. Nous l'avons dit, les bâtiments de South-Kensington renferment des salles destinées à cet enseignement. Mais ce qui influe le plus puissamment sur la diffusion des connaissances artistiques, ce sont les conférences, les lectures de même nature qui s'organisent non pas seulement au siège de l'*Art-Department* et sous son patronage, mais librement, dans les villes de province, sur tous les points de l'Angleterre. Un mouvement aussi enthousiaste, aussi universel que celui que nous racontons ne pouvait manquer de susciter de toutes parts cet enseignement libre et familier dans lequel les Anglais excellent. Les Anglais ont l'habitude de la parole publique, cette parole claire, accessible à tous, élevée et familière tour à tour, qui est à la fois le langage des affaires et celui des idées.

Dès qu'une bonne œuvre, une institution utile se fonde en Angleterre, elle est immédiatement annoncée au public, expliquée, prônée par des *lectures :* lords, membres du Parlement, ministres de l'Évangile, professeurs d'Université, simples gentlemen, qui est-ce qui n'a pas fait dans sa vie une ou plusieurs *lectures?* Du temps de Pline le Jeune, il n'y avait pas de Romain qui n'eût abordé une fois la tribune du Forum et plaidé pour un ami. En Angleterre, il n'y a pas un homme bien élevé qui n'ait eu l'occasion de faire sa *lecture*. Ceux qui mènent cette enviable « *vie de village,* » qui a été décrite avec tant de charmes, font des lectures à leurs paysans. Il n'y a pas jusqu'aux dames, jusqu'aux jeunes filles, qui ne fassent des lectures : ne sont-ce pas elles qui donnent l'enseignement religieux aux deux millions et demi ou trois millions d'enfants du peuple dont s'occupent les deux grandes sociétés des écoles du dimanche? Nous n'avons pas en France une habitude aussi générale, aussi universellement répandue de la parole publique, familière et sans apparat. Les conférences littéraires ou scientifiques, qui depuis quelque temps sont à la mode à Paris et dans les provinces, sont-elles de nature à nous don-

ner l'habitude qui nous manque? J'en doute beaucoup. A l'exception de quelques-unes, par exemple celles de l'Association polytechnique, ou celles qui ont été ouvertes l'année dernière pour les convalescents de l'Asile de Vincennes, sous le patronage de l'Impératrice, la plupart de ces conférences sont des causeries sur des sujets purement littéraires, faites par des hommes de lettres qui ne se proposent d'autre utilité que de plaire à un auditoire plus ou moins choisi. Il s'est établi des conférenciers de profession, qui traitent aujourd'hui de Molière à l'Athénée, demain de Corneille ou de Mme de Sévigné en province, et qui vont promenant ainsi de ville en ville leur feuilleton voyageur. On assure qu'il s'est même fondé à Paris une agence spéciale qui se charge d'expédier des conférenciers dans les provinces, et jusqu'en Belgique. Ce n'est pas dans ces causeries apprêtées, et sans liaisons, pour la plupart, avec des œuvres ou des institutions utiles, que nous pourrons trouver l'équivalent de ces libres *lectures* pratiques, familières, qui font partie à la fois de la vie publique et de la vie privée des Anglais, qui viennent sans cesse au secours des œuvres utiles, qui sont les auxiliaires continuels de l'éducation populaire, et qui, concurremment avec les écoles locales et les musées ambulants, ont rendu tant de services à l'œuvre entreprise par l'*Art-Department*.

Après les musées, les écoles, les expositions, les lectures, ce qui a le plus contribué à propager les efforts faits de toutes parts en Angleterre pour répandre l'enseignement artistique, c'est la presse. Ce qui caractérise, à mes yeux, la presse anglaise, c'est la libéralité, la générosité, si je puis ainsi dire, avec laquelle elle se fait le miroir de toute la vie du pays. Ouvrez un de ces grands journaux qui renferment trois ou quatre fois la matière des nôtres, vous y trouverez une image abrégée de la vie anglaise. A la suite des articles politiques et des nouvelles locales, vous pourrez contempler, rangé, pour ainsi dire, par compartiments, tout ce qui s'est fait la veille en Angleterre. Elle est entrée, comme toutes les forces intelligentes de l'Angleterre, dans la grande ligue qui s'est formée pour l'enseignement de l'art. En annonçant toutes les nouvelles relatives aux arts, toutes les œuvres remarquables, l'ouverture des écoles d'art, les expositions, les acquisitions faites par les musées, les cours, les lectures, en reproduisant, avec le luxe et la fidélité qui distinguent la presse anglaise illustrée, les œuvres d'art qui attirent à un titre quelconque l'attention publique, elle a peut-être fait plus à elle seule, pour la grande œuvre entreprise par l'*Art-Department*, que n'auraient pu faire sans son secours les efforts de l'État et des particuliers réunis.

Et maintenant, voyons les résultats que toutes ces forces, en s'unis-

sant, ont réalisés; voyons combien de personnes profitent aujourd'hui de cet enseignement de l'art que l'Angleterre a entrepris sur une si prodigieuse échelle. En 1859, on comptait 78 écoles d'art; en 1860, il y en avait 85, et en 1861, 87. En 1861, les écoles locales d'art recevaient 15,483 élèves. Dans les écoles primaires paroissiales, le nombre des élèves apprenant le dessin était, la même année, de 76,303. En ajoutant à ces chiffres celui des élèves de l'école normale de Kensington, celui des élèves-maîtres d'art et des élèves libres des écoles d'art, on compte 91,863 personnes, ayant, pendant l'année 1861, reçu l'enseignement artistique des mains de l'*Art-Department*. Depuis 1861, les progrès ne se sont pas ralentis. Il résulte des renseignements qu'a bien voulu me donner un ancien élève, et, je crois, un lauréat de l'*Art-Department*, qu'aujourd'hui il existe une école de dessin dans chaque grande ville manufacturière. Augmentons donc, dans une proportion convenable, les chiffres de 1861. Ajoutons à ces chiffres les 7 ou 800 mille personnes qui ont aujourd'hui visité le musée de South-Kensington; ajoutons-y les milliers d'autres que va chercher, dans les villes de province, le musée voyageur dont nous avons parlé; ajoutons-y encore le nombre incalculable de personnes qui ont assisté à des lectures, à des conférences, à des cours faisant partie de l'enseignement artistique. Je n'essayerai pas de formuler un chiffre total, mais tout le monde conviendra qu'il doit être énorme, et que, par l'*Art-Department*, l'enseignement des arts industriels, l'enseignement de l'art proprement dit, a vraiment été répandu sur toute la surface de l'Angleterre, a pénétré maintenant toutes les couches du peuple anglais, à l'exception de cette dernière couche impénétrable et presque inguérissable, qui est la plaie de l'Angleterre.

Mais ce qui rend toute statistique impossible, et ce dont il faut toujours tenir un grand compte quand on parle de l'Angleterre, c'est la multitude d'institutions locales, de fondations privées, d'efforts individuels, qui s'ajoutent à l'initiative officielle. L'*Art-Department* n'est pas seul à organiser des musées, à proposer des prix et même à donner des diplômes. Dans certaines villes, il existe comme des *Art-Department* au petit pied. Ainsi, à Liverpool, le grand établissement d'éducation populaire, la *Royal-Institution*, renferme, à côté de ses classes, de ses cours, de ses bibliothèques, des collections d'histoire naturelle, un musée de sciences appliquées, des galeries de tableaux et de sculpture, qui sont ouverts de temps en temps au public. A Birmingham, l'association composée de manufacturiers, de commerçants, de membres du clergé, qui s'est formée pour venir en aide à l'instruction primaire, et qui distribue chaque année des prix et des certificats d'aptitude très-recherchés, fait

entrer le dessin dans les matières de ses examens. A l'école universitaire de Birmingham et à l'école de Sportlane, l'enseignement du dessin est poussé jusqu'à la composition. Ce qui est surtout remarquable, c'est qu'outre les prix fondés par l'*Art-Department* et par les sociétés locales, les manufacturiers proposent souvent, eux aussi, des prix pour le meilleur dessin d'objets relatifs à leur industrie. Ces prix varient, en général, de 5 livres sterling à 50 livres (125 fr. à 1,250 fr.).

L'intérêt que prennent les industriels aux écoles de dessin pousse naturellement celles-ci à diriger leur enseignement vers les objets fabriqués dans la ville où elles sont établies. Ainsi, à Manchester et à Leeds, on s'occupe surtout dans les écoles de dessins pour étoffes de coton, de drap et de soie; à Sheffield, de dessins pour coutellerie et argenterie; à Birmingham, de dessins pour la quincaillerie, les machines, les fusils. Dans le Straffordshire, où sont les fabriques de MM. Minton, Copeland, Dutz, Wedgevood, le dessin est surtout étudié dans ses rapports avec l'industrie si artistique de la poterie et de la céramique. A Newcastle, il est dirigé de préférence vers la fabrication des objets en fonte. Dans chacune de ces villes, on a pu suivre, pour ainsi dire d'année en année, les progrès que l'industrie locale a faits en matière de goût, grâce à ces encouragements venus de toutes parts. Ainsi, il m'a été affirmé qu'à Sheffield, depuis dix ans, c'est-à-dire depuis le commencement du mouvement que nous racontons ici, la fabrication des théières, qui jouent un si grand rôle dans la vie domestique des Anglais, a fait de très-grands progrès pour la légèreté, l'élégance de la forme et la pureté du dessin. L'impulsion donnée à l'enseignement du dessin et l'importance de plus en plus grande donnée par le public et les industriels à la valeur artistique des objets fabriqués, même les plus vulgaires et les plus usuels, ont fait naître une classe d'ouvriers, moitié artisans, moitié artistes, qui était inconnue jusqu'à ce jour dans l'industrie anglaise : ce sont les dessinateurs qui, dans les divers genres, dessinent pour les fabricants les modèles des objets que ceux-ci veulent produire. C'est un métier fort lucratif : on m'a dit que le dessin d'un poêle, demandé à un dessinateur de profession, se payait quelquefois 600 francs.

Je pourrais ajouter d'autres traits à ce rapide tableau; mais je crois avoir fait ressortir suffisamment la part active que le public anglais tout entier, l'État, la reine, l'aristocratie, les industriels, les villes, les associations, les ouvriers, la presse, ont pris, chacun dans sa sphère, à la tâche effrayante qu'avait entreprise l'*Art-Department*. J'ai hâte maintenant de finir et de tirer la conclusion de cette étude. A dire vrai, je serais fort embarrassé pour en formuler aucune. Quand je considère ce qu'était

l'Angleterre, pour le goût, pour l'art, pour les industries qui demandent autre chose que l'abondance de la houille, l'excellence des machines et le bon marché des matières premières, en 1851, et ce qu'elle est devenue aujourd'hui, je suis tenté de m'écrier, en demandant pardon à Bossuet d'appliquer à une image profane ce qui, dans sa bouche, était une sublime et touchante allusion : « Quel état et quel état ! je n'en dirai « pas davantage, les choses parlent assez d'elles-mêmes. » Aller plus loin, et tirer du récit que je viens de faire une conclusion pratique, je laisse cette tâche aux hommes spéciaux qui, dans l'étude de l'Exposition universelle de 1867, s'appliqueront à faire la part de l'art et du goût au milieu de toutes les merveilles de science et d'industrie qui sont rassemblées en ce moment sous nos yeux; c'est à eux qu'il appartiendra d'apprécier dans ses résultats le mouvement d'éducation artistique que j'ai ici raconté plutôt que jugé définitivement. Alors nous pourrons établir des comparaisons, mettre en regard la vieille royauté de la France et les progrès de l'Angleterre, et voir si ce que nous venons de faire connaître est un exemple qu'il nous faut suivre immédiatement sous peine de déchoir, ou que nous pouvons nous contenter d'admirer.

PAUL ALLARD.

EXPOSITION UNIVERSELLE

BRONZE ET FONTE MODERNES

BRONZE.

La France, on peut le dire sans être accusé de partialité, est sans rivale, comme elle est presque sans concurrents, dans l'art du bronze. Cela tient-il à ce que nous seuls, possédant des cheminées dont il faut garnir les tablettes, l'immense production de pendules et de candélabres qui en est résultée nous a forcés d'entretenir de nombreux ateliers, tandis que ce besoin n'existait point en Angleterre, où les cheminées à charbon de terre, peu profondes, effleurent presque les murailles, non plus qu'en Allemagne où l'on se chauffe avec des poêles, et qu'en Italie ou en Espagne, où l'on n'allume que des *braseros?* Que cela se réduise ou non à une question de température ou de combustible, toujours est-il que la France a été depuis longtemps la grande pourvoyeuse du monde en œuvres de bronze.

M. Elkington avait montré, en 1862, quelques désirs de faire entrer

l'Angleterre en concurrence avec nous à cet égard, comme elle le fait pour l'orfévrerie et les émaux ; mais il s'est retiré de la lutte pendant la présente exposition. Aussi, est-ce seulement en Autriche que nous trouvons quelque chose à citer. Ce pays, du reste, semble prendre une part de plus en plus grande au mouvement de rénovation des industries d'art où la France s'est lancée, talonnée par l'Angleterre, et nous aurons à constater ses progrès à propos des tissus de luxe.

C'est M. Barbedienne qui, sans conteste, marche en tête de l'industrie du bronze ; soit que l'on s'en tienne aux qualités intrinsèques de ses fontes brutes, si légères qu'elles rivalisent presque avec celles des Chinois, et si fines d'épiderme que le ciseleur n'y doit intervenir que pour de légères réparations, soit qu'on étudie la ciselure des pièces achevées, qui toutes sont exécutées d'après de si excellents modèles et leur patine de tons si variés, qu'elle semble animer le bronze.

Puisque nous en sommes à parler des bronzes bruts et de la ciselure, citons tout d'abord les belles fontes de M. V. Thiébault, des ateliers de qui sortent la plupart des statues modernes, entre autres cette poignante figure de la Douleur que M. Bartholdi a moulée pour le tombeau de Georges Neftzer. Cette statue funéraire, d'une pose si abandonnée dans son repliement sur elle-même, n'exprime-t-elle pas à merveille, dans le sombre et impérissable métal, la douleur qui se nourrit de sa propre substance ? C'est Rachel pleurant, inconsolable, ses enfants qui ne sont plus. *Et noluit consolari, quia non sunt.*

Citons aussi les magnifiques cires perdues de M. Honoré Gonon. Toujours fidèle aux anciens procédés auxquels l'antiquité, le moyen âge et la Renaissance ont dû tant d'œuvres exquises, M. Honoré Gonon a exposé une main moulée sur nature qui est venue à la fonte avec les mille accidents de rides et de plis que présente la nature. Plusieurs groupes d'oiseaux au milieu de plantes, qu'il a présentés tels qu'ils sont sortis du moule, étonnent par la franchise du rendu et la netteté des détails, malgré leur complication infinie.

Nous regrettons que les gens qui peuvent dépenser tant d'argent en de coûteuses fantaisies ne commandent point à quelqu'un une œuvre quelconque, utile ou non, exécutée en cire, qui, fondue par M. Honoré Gonon, sortirait du moule toute palpitante, telle que le doigt de l'artiste lui-même l'aurait façonnée et fait vivre : œuvre unique de plus !

Dans le coin où le savant désordre de l'Exposition a relégué les fontes à cire perdue de M. Honoré Gonon, entre les produits de nos colonies et les devoirs des élèves de l'Université, le hasard nous a fait découvrir ce que tente la Société des fabricants de bronze pour aider ses ouvriers à sortir

de la routine et en faire les intelligents auxiliaires des artistes qui composent les modèles qu'ils sont chargés d'exécuter.

Cette partie de l'Exposition est trop importante, sous des apparences modestes, pour que nous ne nous en occupions point quelque peu et que nous ne fassions point passer les coopérateurs avant les industriels qui les emploient.

La Société des fabricants de bronze eût voulu, comme on dit, commencer par le commencement et créer tout d'abord des cours de dessin et de modelage spéciaux à son industrie. Mais pour cela il lui manquait ce qui fait souvent défaut à de plus puissants qu'elle ; aussi s'est-elle résignée à envoyer ses apprentis aux cours municipaux, surtout à ceux de MM. Lequien. Aujourd'hui que l'argent lui est arrivé, elle réalise ses intentions premières et elle a dû ouvrir, en ce présent mois d'octobre, en plein centre de la fabrication, rue Saint-Claude, au Marais, des cours de dessin et de modelage où seront tenus d'assister tous ses apprentis. En attendant, elle avait institué, à partir de l'année 1865, des concours entre les divers artisans dont elle doit réclamer les services : concours de composition dessinée, concours de composition modelée, puis concours entre les modeleurs pour la fonte, entre les tourneurs et les repousseurs, entre les ajusteurs, et enfin entre les ciseleurs d'ornements et entre ceux qui s'attaquent à la figure. Les prix qu'elle distribue chaque année se montent à 5,000 francs. Ce sont les pièces qui ont obtenu des prix qu'elle a exposées; une façon d'équivalent des anciens chefs-d'œuvre de maîtrise [1].

Rien ne semble plus facile que de faire sur le tour une pièce qui soit exactement circulaire ou qui reproduise exactement un profil voulu. Il n'en est rien cependant. Aussi, le commerce fabrique-t-il une foule de choses, vases ou candélabres, tout chargés d'ornements, à bien plus bas prix que le même objet plus simple et valant par sa forme seule. C'est que les ajustements sont bien plus faciles au milieu des fouillis parasites qui les cachent, et demandent des ouvriers bien moins expérimentés que l'ajustage de deux pièces faites sur le tour, mais mal centrées. Or il est peu de bronzes dans le commerce qui ne possèdent cependant quelques parties ayant passé sur le tour. De là, l'importance que les fabricants attachent à posséder de bons tourneurs et l'intérêt du concours établi entre ces derniers.

Parmi eux il y en a de fort habiles. Tels sont M. Sollier, qui a exposé

1. *Annuaire de la réunion des fabricants de bronzes de la ville de Paris,* pour l'année 1867.

les dix états différents d'un simple disque de cuivre se transformant peu à peu en un gobelet porté sur une tige avec pied circulaire, et M. Gruhier, qui a également repoussé sur le tour un vase reproduisant avec une régularité parfaite le modèle proposé; tel est encore M. Lavallard, qui, parmi un grand nombre de pièces exposées, en montre une où la difficulté à vaincre était de ménager des à-jours obtenus pendant la fonte.

Si l'ajustage des pièces tournées présente des obstacles, l'on n'en trouve pas de moindres lorsque l'on a affaire à des pièces dont la surface est plane; aussi l'étoile à multiples rayons projetés dans tous les sens que M. Coquelle a composée, avec de simples baguettes quadrangulaires de cuivre, est-elle un chef-d'œuvre d'habileté pratique.

Aux concours de ciselure ont pris part les plus éminents praticiens, à commencer par M. Désiré Attarge, attaché à la fabrique de M. Barbedienne, dont il exécute les œuvres les plus délicates, et sur le compte duquel nous aurons à revenir.

Nous placerons ensuite M. Poux, chef d'un important atelier de ciselure, auteur d'un médaillon d'argent repoussé d'après la *Galathée* de Raphaël, et d'un autre médaillon de cuivre, également repoussé, représentant un portrait de femme de trois quarts, modelé avec une grande sincérité. La ciselure d'une réduction du *Milon de Crotone* du Puget, et d'une perdrix blessée, modelée par M. Comoléra, montre son talent sous deux aspects tout à fait dissemblables, large dans la statue, précis et fin dans les mille détails du plumage de l'oiseau.

Deux bécassines se chamaillant, ciselées avec finesse par M. Open; une Vénus couchée, par M. Horsin, et une Érigone, par M. Daubergue, indiquent d'excellents praticiens, sachant promener sur le bronze un outil précis et souple tout ensemble.

Un petit motif d'architecture fantastique dans le style de la Renaissance, encadrant une figure de femme, bas-relief ciselé avec beaucoup de délicatesse par M. Michaux, des fleurs par M. Ch. Lenoir, et un bouquet par M. Colliot, sont également exécutés de main d'ouvrier.

Le hasard nous a enfin fait découvrir dans un autre coin de l'Exposition, sous cette enseigne baroque et peu justifiée de « Matériel des arts libéraux », au milieu d'un pêle-mêle étrange de faïences et de plâtres, de médailles et de camées, de cachets et de boutons de livrée, de gravures sur bois et de « fers » pour la reliure, de damasquines et de dessins industriels, la vitrine de M. Émile Philippe et les ciselures de M. Lachaussée. M. É. Philippe compose, dessine et modèle une foule de motifs pour le bronze, l'orfévrerie, la bijouterie et tout ce qui compose l'industrie parisienne; M. Lachaussée les exécute, ou du moins les cisèle. Nous

MONUMENT FUNÈBRE

au Cimetière Montmartre

avons remarqué là, outre les garnitures d'un coffret d'ébène et d'un miroir, trois petits bas-reliefs pour un service destiné au château d'Anet et représentant chacun l'une des Dianes créées par Cellini, par Jean Goujon et le Rosso, d'un grand talent d'exécution.

Toutes ces pièces laissent bien en arrière la plupart des produits de pacotille qui s'étalent au Champ de Mars comme en une boutique. Et de fait, beaucoup d'expositions ne sont pas autre chose.

L'on arrive attiré par un certain éclat, par cet art si parisien de présenter les choses : un modèle, entre autres, vous séduit, vous vous en approchez, et votre illusion se dissipe. Il vous a suffi de regarder les pieds et les mains des figures qui ornent ce prétendu objet d'art. C'est là le criterium. Les méplats s'étalent, les doigts se tiennent et les articulations sont sans accent. Aucun de ces signes de race qui, dans la nature comme dans l'art, se décèle par la finesse des extrémités. Les draperies, qui ne se creusent en plis profonds qu'aux endroits où elles sont chargées de dissimuler un raccord, s'arrêtent mollement contre les chairs, sans contours et sans modelé. Quant aux accessoires, c'est pis encore. Ils sont restés tels qu'une mauvaise fonte les a donnés; seulement le travail banal des brosses métalliques en a enlevé les aspérités les plus grandes, étalant sur le tout un semblant de ciselure. Puis on a doré ou simplement verni, et un nouveau bronze d'art est entré dans la circulation, à la plus grande satisfaction des gens de goût, c'est-à-dire des riches clients.

Ainsi examinées, bien peu de pièces dans les longues galeries de l'exposition des bronzes résisteront à l'analyse, et l'on ne trouvera que bien peu de fabriques à citer.

Revenons à l'exposition de M. Barbedienne, où la fonte et la ciselure, l'orfévrerie et les émaux, l'incrustation et le repoussé, donnent tant de produits complexes qui échappent parfois à un classement rigoureux.

Passons sur la statuaire, grande et petite, d'après les anciens et d'après les modernes, dont la fonte est si parfaite; œuvres exclusivement d'art qui ont commencé la réputation des ateliers de M. Barbedienne. Parmi les statues qui se rattachent d'un peu plus près au mobilier, il nous faut citer d'abord deux figures de femmes drapées, portant des torches, modelées par MM. Paul Dubois et Alexandre Falguières, qui n'ont point trouvé que travailler pour l'industrie pût compromettre leur talent et leurs succès aux Salons.

Le sentiment décoratif est plus marqué dans deux autres torchères exécutées pour le roi des Belges. Ce sont deux de ces longues jeunes filles, si sensuelles et si gaies, qui appartiennent à la lignée dont Clodion

fut l'aïeul et dont M. Carrier-Belleuse est le père, et qui occupent une si grande place dans l'art industriel contemporain. Les deux nouveau-nées, quoique déjà grandes, sont revêtues de ce qu'on appelle l'or vierge, cet or à moitié mat, à moitié brillant qui nous est arrivé d'Angleterre avec ses bijoux et que l'on applique aujourd'hui à la grande décoration. Elles sont posées sur des socles de rouge antique ornés de grands écussons de bronze doré, dans le style qui porte le nom du roi Louis XVI qui n'y serait pour quelque chose que s'il s'agissait de serrurerie.

C'est encore M. Carrier-Belleuse qui a modelé deux charmantes figures de jeunes filles, françaises par les traits et les grâces faciles, grecques par une certaine tenue apprêtée et la quasi-symétrie des vêtements et des attitudes; des Parisiennes s'essayant à la dignité grecque. Elles portent de chaque main la tige mince d'une longue hampe qui s'épanouit en girandoles. Ces statues, où l'or ne se marie que discrètement aux tons mats de l'argent, s'harmonisent à merveille avec les fûts cannelés de marbre blanc qui leur servent de supports.

Nous arrivons maintenant au mobilier, sinon plus modeste, mais appartenant du moins à l'art de l'ornemaniste plutôt qu'à celui du statuaire.

Signalons d'abord une garniture de cheminée, en style du temps de Louis XVI, composée d'une grande vasque ovale, accompagnée de candélabres où les ors, différemment travaillés, marient leur éclat plus ou moins adouci; puis une autre petite garniture, inspirée des œuvres de Salembier, exposée en argent à Londres, où nous avions admiré la finesse de ses ciselures, et que nous retrouvons en bronze doré à Paris, et non moins finement ciselée. La pièce principale de cette garniture est une pendule dont le cadran perce une draperie à lambrequins, couverte de rinceaux aux volutes fines et nombreuses, dont les spirales s'enroulent au milieu des feuillages les plus légers.

C'est également Salembier qui a inspiré deux candélabres à cinq bougies, dont les tiges sont couvertes de rinceaux déliés qui conduisent l'œil sans effort aux volutes qui forment les bras.

Nous retrouvons encore une inspiration du fécond dessinateur de la fin du XVIIIe siècle dans le décor, sinon dans la forme, de ce coffret à bijoux dont nous empruntons la gravure au *Musée universel*, une publication nouvelle de M. E. Lièvre, digne rivale de son aînée, *les Collections célèbres*, qui, commencées depuis plusieurs années, se poursuivent avec un constant succès.

M. Constant Sévin, qui a dessiné toutes ces œuvres où règne le style à la mode aujourd'hui, n'est ni moins heureux ni moins habile lorsqu'il

s'attaque à la Renaissance, à l'art de la Perse ou même à l'antiquité, et montre une souplesse de talent inimaginable dans la composition des pièces d'un tout autre caractère qu'il nous reste à examiner dans l'exposition de M. Barbedienne. Ces pièces sont une bibliothèque d'ébène garni de bronze argenté, deux miroirs et un cartel.

La bibliothèque porte sur une crédence soutenue par les deux esclaves de Michel-Ange, ajustés dans des gaînes qu'accompagne un support intermédiaire en forme de balustre à section carrée. Sur les pilastres d'angle, et dans le couronnement, sont ajustés des motifs empruntés à Jean Goujon, le tout avec un grand goût d'arrangement.

La bordure du plus grand des miroirs, qui est rectangulaire à angles abattus, se compose d'un cartouche en lanières découpées se combinant avec un fond d'arabesques, sur lequel pendent des guirlandes de fleurs et de fruits se rattachant avec des figures que M. Carrier-Belleuse a modelées. Le bronze florentin colore les cuirs du cartouche, tandis qu'un filet d'or ourle et dessine les lignes capricieuses d'argent qui circulent au milieu de cette ossature, plus solide par la masse et par la couleur.

Le second miroir, en forme d'octogone allongé, a pour bordure un composé de consoles diversement combinées, au milieu desquelles courent des branches de feuillages encadrant huit émaux en grisaille de M. Gobert.

Le cartel est à quatre lobes, composés à peu près des mêmes éléments que la bordure du miroir, encadrant quatre camaïeux bleus exécutés par M. Gobert, dont nous aurons occasion de parler à propos des émaux.

L'émail tend d'ailleurs à prendre, dans l'art appliqué à l'industrie, la place qu'il y occupait au XVIe siècle. Nous le retrouvons en médaillons exécutés par M. Claudius Popelin sur la panse de deux vases en rouge antique qui ont pour anses deux bustes ailés de chimères dont les corps se terminent par de nombreux enroulements de bronze argenté.

La ciselure de toutes ces pièces a été exécutée et dirigée par M. Désiré Attarge, qui revendique plus particulièrement celle du coffret ovale de bronze argenté que nous publions. Il est impossible de manier l'outil avec plus de précision et plus de largeur et d'avoir une exécution plus grasse, malgré le précieux des détails. Ainsi traité, le bronze devient de l'orfévrerie.

Peut-être même reprochera-t-on leur exécution trop parfaite à ces bronzes, qui sont, en effet, la reproduction d'œuvres d'argent. Tel est du moins le grief des fabricants qui désespèrent d'arriver à cette coûteuse perfection et que M. Barbedienne entraîne contre leur gré au delà des voies ordinaires.

Les œuvres dans lesquelles M. Désiré Attarge s'est surpassé sont : une urne à deux anses, un coffret et une coupe de style antique de bronz incrusté d'or et d'argent. Sur les flancs de la coupe, où l'argent, découpée en palmettes se marie au bronze, rampent les sarments d'une couleuvrée aux tiges et aux feuilles d'or et aux fleurs d'argent ponctuées d'un pistil d'or. La même plante décore les flancs de l'urne, où un bas-relief, représentant une idylle, se relève en bosse. Il est impossible de montrer plus de goût dans la composition et plus de *maestria* dans l'exécution de ces feuilles et de ces fleurs élégantes, repoussées sur la pièce avec un très-grand relief et ciselées avec une délicatesse extrême.

L'ornementation moderne ne fait point assez d'emprunts aux plantes modestes que nous rencontrons chaque jour, et qui peuvent lui apporter une foule d'éléments nouveaux qui la transformeraient. En dehors d'une certaine feuille d'acanthe qu'elle a héritée de l'antique et de la feuille de laurier, elle ne connaît presque rien. Si l'on songe au grand parti que le moyen âge a tiré de cette flore aujourd'hui dédaignée, et aux éléments nouveaux que les plantes exotiques peuvent y ajouter, l'on s'étonnera que la routine soit encore si généralement suivie à une époque où chacun s'ingénie à faire du neuf.

On ne saurait adresser ce reproche de banalité au directeur des travaux de la Société des Onyx d'Algérie, à M. Eugène Cornu, qui est en même temps le dessinateur des pièces que G. Viot et Cᵉ ont exposées; car, encore bien qu'il s'inspire parfois de modèles que le dernier siècle nous a légués, il cherche le plus souvent des effets nouveaux dans la combinaison des marbres diversement nuancés, des bronzes aux patines variées et des émaux peints ou incrustés. Le plus complet exemple de toutes ces alliances nous est donné par deux vases que nous serions bien empêché de décrire autrement qu'en disant qu'ils sont engendrés par un cône tronqué. Leur panse d'onyx pâle est ceinte d'un large anneau d'émail champlevé, diapré des tons les plus soutenus. Deux branches d'églantier de bronze, de la couleur de l'or vert, se dégagent du culot, et, après s'être pliées et tordues en anses de chaque côté du vase, viennent envelopper ses flancs, égayés de quelques fleurs roses en émail peint. Le pied, de rouge antique, est décoré de lambrequins d'émail incrusté. Le tout repose sur une tablette d'onyx pâle, reposant sur trois pieds qui ne sont autre chose que trois têtes d'éléphant en bronze noir, séparées par des palmettes d'émail polychrome et décorées de chapelets de bronze argenté se rattachant à de grosses perles d'onyx.

Voilà certes un grand luxe de matières et de couleurs, et nous ne trouverions rien à y redire si le ton de l'or vert des branches d'églantier

Constant Sévin vw.

Lièvre del

COFFRET LOUIS XVI.
COLLECTION F. BARBEDIENNE.

Tire du Musée Universel.

Imp Delatre. Paris.

ne nous semblait pas un peu pâle dans le voisinage des émaux cloisonnés, dont les tons vigoureux et heurtés nuisent également aux nuances plus adoucies des roses en émail peint.

VASE EN BRÈCHE, EXPOSÉ PAR M. VIOT.

De même, dans les deux urnes que nous reproduisons, et qui sont faites de brèche Caragna, — blanche et violette, — décorée de bronze doré mat, les tons, sans liaison, des bigarrures du marbre s'accentuent au détriment de l'effet des bronzes.

Certes nous ne pouvons qu'applaudir à cette intervention de la polychromie dans la décoration moderne, et aux efforts des coloristes pour

venir donner une note gaie, là où les dessinateurs avaient seuls la parole jusqu'ici; mais c'est parce que nous sommes peu habitués à de pareils concerts qu'il faut se tenir également en garde contre les dissonances et les nuances trop fugitives.

Dans cette somptueuse exposition de la Société des Onyx d'Algérie, nous retrouvons encore M. Carrier-Belleuse, dans des conditions qui doivent singulièrement lui plaire. Il est l'auteur de deux torchères portées chacune par une jeune fille dont les chairs de bronze argenté sont quelque peu recouvertes par des draperies d'onyx rubané de jaune d'ocre, draperies à peine retenues par des ceintures d'émail champlevé. Certes on ne pouvait mieux, qu'à ces filles replètes et bien portantes, accorder toutes les fantaisies de la couleur destinée à les animer davantage.

Profitons du voisinage pour examiner les bronzes d'ameublement que fait fabriquer M. Beurdeley, dont les magasins mixtes renferment parfois les antiquités les plus précieuses qu'il y ait à Paris. Bien que les ateliers d'où sortent ces bronzes n'appartiennent point en propre à M. Beurdeley, comme ils sont, depuis de longues années, exclusivement en activité pour lui, afin de fabriquer des choses dont le modèle lui appartient, on peut les considérer comme siens et lui faire honneur de ce qui en sort.

Une pendule que nous publions, ce qui nous permet de ne point la décrire, les candélabres qui l'accompagnent, un grand cartel, la garniture d'une table magnifique de vieux laque, celle d'une grande armoire d'acajou, un peu trop chargée de bronze peut-être, constituent, avec quelques vastes urnes de marbres précieux, le fond de l'exposition de M. Beurdeley, où le style de la fin du XVIIIe siècle règne en maître. L'exécution très-précieuse de toutes ces pièces, modelées par M. Recipon et ciselées par M. Jules Nocus de façon à imiter l'or mat usé, celle surtout de la monture d'une petite urne d'ivoire dessinée par M. Alfred Beurdeley, dont la panse est sillonnée de cannelures courbes que remplissent des rudentures de feuillages d'une finesse exquise, font songer aux bronzes ciselés par Gouthières. Cela nous apprend combien il faut se montrer méfiant aujourd'hui dans l'acquisition de ces meubles modernes, auxquels le travail donne déjà un grand prix, et que l'on dit anciens afin de leur en attribuer un plus grand encore.

Tandis que M. Barbedienne fait parfois des excursions sur le domaine de l'orfévrerie, M. Christofle dépasse aussi les limites qui séparent la galvanoplastie du bronze. Sous l'ancien régime des maîtrises et des jurandes, il en fût résulté d'interminables procès qu'eût tant bien que mal arrangés un édit du roi; aujourd'hui il en résulte que, pour justifier leurs entreprises aux yeux du public, les fabricants sont obligés de faire du

PENDULE, EXPOSÉE PAR M. BEURDELEY.

premier coup leur chef-d'œuvre. Telle est une charmante table de toilette dans le style le plus précieux du temps de la domination de Marie-Antoinette. Elle a pour pieds de longues cariatides en fuseau, modelées par M. Carrier-Belleuse; elle est toute garnie de guirlandes et d'emblèmes amoureux en ors de couleurs variées, dessinés par M. Reiber et modelés par M. J. Chéret. Les amours voltigent parmi les roses; la Nature et l'Art, statuettes de M. Gumery, qui accompagnent le miroir, sourient aux colombes amoureuses, comme au temps où la tempête grondait déjà à l'horizon, et devait emporter les rires et les jeux, et... bien d'autres choses encore.

On dirait que, dans le domaine de l'industrie comme dans celui des idées, il y a des choses qui sont dans l'air. Combien de fois n'a-t-on pas vu plusieurs inventeurs s'acharner, à l'insu les uns des autres, à la solution du même problème, et le même genre de produit apparaître en même temps sur plusieurs points à la fois! Nous parlions plus haut des bronzes incrustés d'or et d'argent de M. Barbedienne, voici que M. Christofle nous en montre aussi, mais d'un autre style, et obtenus par un procédé différent. Sur les flancs de petites urnes et de potiches de bronze, aux tons chauds et cuivrés, grimpent des tiges et des feuilles d'argent qui les affleurent. La galvanoplastie a déposé le métal dans des champs creusés à l'avance, puis le tour et le brunissoir ont égalisé et poli les surfaces. Une patine est venue ensuite donner au cuivre ses tons bruns transparents. Ces produits sont une imitation parfaite de ce qui nous vient de la Chine, et, de plus, sont charmants.

Des bronzes incrustés d'argent, inspirés des *bidree* de Madras, dont nous parlerons plus loin à propos de la damasquine, sont depuis peu venus se joindre à ces imitations chinoises.

Bien plus, le métal s'incruste dans les gemmes elles-mêmes. Ainsi une tige de laurier en or vert, interrompue par des marguerites d'argent au cœur d'or rouge, court dans la bordure de jaspe rouge qui circonscrit la tablette en lapis-lazuli de la toilette que nous avons citée.

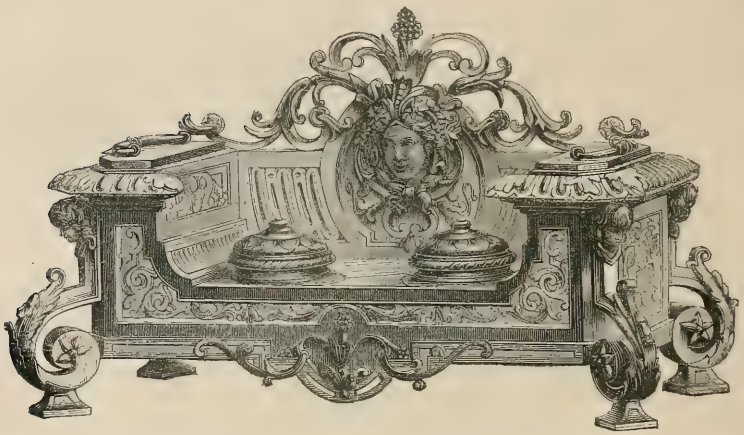
MM. Lerolle frères, en remontant dans le passé, ont créé un genre nouveau qui a obtenu tout d'abord un succès dont témoignent les imitations qu'on en rencontre déjà. Le style de la fin du règne de Louis XIV, celui que les estampes de Bérain ont popularisé, et qui porte son nom, domine dans la plupart des pièces que dessine M. Charles Lerolle, tandis que la matière, qui est du cuivre jaune simplement bruni, ajoute encore, aux produits nouveaux, une ressemblance de plus avec le peu de pièces qui nous sont parvenues de cette époque. Aussi avouerons-nous en toute humilité que nous avons été trompé par l'écritoire ci-

CAFETIÈRE

Exposée par M. Christofle.

jointe, que nous avions aperçue, quelques mois avant l'ouverture de l'Exposition, dans l'étalage d'un marchand de curiosités.

Avec cette écritoire, MM. Lerolle ont exposé une foule de pièces dont le nombre s'accroît chaque jour, et qu'il nous serait bien difficile d'énumérer. Nous citerons entre autres une grande pendule, dont



ÉCRITOIRE, EXPOSÉE PAR M. LEROLLE

les contours affectent ceux d'une lyre, accostée de deux figures de femmes assises sur ses épaulements latéraux; un lustre, dont les bras en forme de gaîne sont terminés par des figures de Victoire, d'un excellent caractère, et une lampe pour salle à manger, d'une réussite parfaite. Des candélabres d'applique de toutes les dimensions et de tous les modèles, et des coupes portées sur des pieds en forme de gaîne, que termine une tête de femme coiffée coquettement d'une aigrette sur l'oreille, forment le fond industriel de cette remarquable exposition. Deux balcons de cuivre, exécutés pour le roi des Belges, sont le point de départ de cette fabrication, qui efface les imitations égyptiennes, d'un aspect trop sévère, auxquelles la maison Lerolle s'était un peu trop complu jusqu'ici.

Parmi les fabricants de bronze qui nous semblent entrés dans une excellente voie, nous citerons M. Servant, dont l'exposition, malgré la

présence de quelques pièces décorées dans le goût de Salembier, est surtout inspirée par l'art grec. C'est d'un grec un peu plus anguleux peut-être qu'on ne l'eût fait à Corinthe; mais nous ne pouvons guère arriver aujourd'hui au caractère et surtout à la nouveauté qu'en exagérant les formes. Que l'on songe, en effet, au long travail que les générations, succédant aux générations, ont fait subir aux profils du vase le plus

COUPE DE BRONZE, EXPOSÉE PAR M. SERVANT.

simple pour l'amener de la barbarie primitive à la suprême élégance que lui ont donnée les Grecs, et il sera bien difficile de croire que l'on puisse trouver du nouveau, sans remonter dans le passé pour y reprendre une des formes qui, essayées un jour, ont été abandonnées ou définitivement amendées.

Il faut donc savoir choisir parmi les modèles que l'antiquité nous a laissés, et, lorsqu'il s'agit de vases, par exemple, se souvenir que ce qui convient à la terre ne convient point au bronze. M. Servant y a pensé en

faisant exécuter la belle urne dont les anses ont pour attaches le masque de Bacchus indien, qui était une des choses les plus exquises du cabinet Pourtalès. Nous signalerons encore dans cette exposition la reproduction de la tête du Jupiter étrusque, dont le Louvre possède le marbre, et l'importation en France d'une réduction de ce charmant terme étrusque d'un flûteur barbu, qui est une des gloires du British Museum, parmi les marbres venus d'ailleurs que de la Grèce.

M. Marchand fait aussi de grands efforts pour trouver du nouveau. Mais, qu'elles s'inspirent du grec, de la Renaissance ou de l'époque de Louis XVI, ses compositions manquent de simplicité. L'anguleux y abonde; les emmanchements sont parfois bizarres à force de recherche. Telle est la grande cheminée de marbre noir, accostée de deux vieillards de profil sur ses montants, et dominée, sur son linteau, par une figure de Minerve encadrée par un motif d'architecture également de marbre noir, motif inspiré par les décorations perspectives des murs de Pompéi. Il n'y a aucune liaison entre ses diverses parties. On devine qu'il s'agit d'une pièce d'exposition, destinée avant tout à attirer les regards, une année à Londres, cette année à Paris, et ainsi successivement. Il en est malheureusement ainsi de beaucoup de pièces de cette exposition, bien que celles-ci soient d'une exécution d'ailleurs très-soignée.

M. Paillard, au milieu du mouvement général qui entraîne presque tous les fabricants vers les gaietés de l'or moulu revêtant des formes modernes, s'en tient presque exclusivement aux sévérités du bronze vert et des grandes pièces décoratives. Des réductions de l'*Enlèvement des Sabines* d'après Jean de Bologne et du *Centaure* antique; un enfant grand comme nature, posé sur un socle orné de médaillons dans le style de la fin du XVIIIe siècle, soutenant une vasque sur sa tête, et enfin deux bustes d'enfant d'un modelé très-gras, symbolisant l'*Automne* et l'*Hiver*, sont d'excellentes pièces dignes d'éloges et d'un aspect quelque peu sérieux, pour ne pas dire sévère.

Jadis M. Delafontaine aurait fait pendant à M. Paillard, mais aujourd'hui il s'est humanisé. Les bronzes d'après Duret, auxquels se sont joints l'*Anacréon* de M. Guillaume, le *P. Corneille* de Caffieri et un *Moïse* exécuté d'après un moulage apporté d'Italie — diffèrent en quelques détails du marbre de Michel-Ange, copie libre du XVIe siècle ou esquisse du maître, œuvre en tout cas d'un grand caractère — forment la note grave de l'exposition de M. Delafontaine. Nous y joindrons quelques lampadaires très-habilement imités de l'antique. Sur ce fond sombre se détachent des garnitures de cheminée. L'une, en style de la Renaissance, à laquelle on pourrait reprocher un peu de pesanteur; l'autre, dans le style de l'époque

de Louis XVI, avec pendule formée d'un vase sur un socle carré, orné de plaques de porcelaine bleue à reliefs blancs, est une heureuse imitation de modèles qui se trouvent assez nombreux dans l'exposition de l'histoire du travail.

Nous aurions encore à citer quelques pièces dans l'exposition de MM. Raingo frères, et même dans celle de M. Denière, avant que de signaler l'exposition de M. Clavier, qui se livre exclusivement à la fabrication des chenets. Il y en a, dans une série qui va de la Renaissance jusqu'à la République, quelques-uns qui sont d'une excellente réussite. Nous y avons remarqué déjà, là et ailleurs, des imitations des cuivres du XVIIe siècle que MM. Lerolle ont remis en lumière.

Chez les étrangers l'exposition du bronze occupe peu de place. L'Angleterre se livre presque exclusivement à la galvanoplastie, et M. Elkington a dissimulé les rares spécimens qu'il avait apportés.

Ce n'est point précisément par la largeur du travail que se distinguent les bronzes envoyés par la Prusse. Rien n'est sec, en effet, comme le modèle très-réduit du monument de Frédéric II par Rauch, réduction exécutée par M. A. Martins (de Berlin). Le même travail de ciselure amaigrissant les formes se remarque dans le groupe des *Lutteurs*, exposé par M. Pohl. Nous retrouvons plus d'ampleur et plus de liberté d'outil dans un groupe que nous supposons être Alexandre à cheval, combattant un lion, et que M. Gladenbeck a fondu sur un modèle de M. Alb. Wolff. Le métal jaune a été scrupuleusement recouvert d'un vernis incolore, ainsi que cela se pratique d'ordinaire en Allemagne, où on laisse le temps seul revêtir le bronze de sa patine colorée.

En Autriche, ce sont surtout les bronzes d'ameublement qui sont dignes de remarque. Des candélabres à gaz inspirés de l'antique, mais dans un autre sentiment que chez nous; une applique composée d'un lion fantastique, d'une fière tournure, combiné avec de nombreux enroulements, tenant dans sa gueule la suspension d'un lampadaire; une couronne de lumière et une foule d'autres pièces qui n'ont rien de tudesque, font honneur à la fabrication de M. D. Hollenbach (de Vienne). A côté, M. L. Lobmeyr a montré un grand goût dans la composition de candélabres, de lustres et d'un surtout de dessert où le bronze doré se combine aux cristaux. Les *snobs*, c'est-à-dire ceux qui admirent bêtement les choses bêtes, pourraient quitter certaines salles de l'exposition française pour venir apprendre là ce qu'est la convenance dans la composition des choses.

Constatons ici que c'est de Vienne que, depuis quelques années, nous arrivent ces étranges cuivreries dorées, dont il est de mode dans la

société élégante de couvrir la table de son cabinet de travail ou de son fumoir. Tout un arsenal de terre ou de mer y est transformé « en tout ce qu'il faut pour écrire », comme disent les scenarios de M. Scribe, ou

CANDÉLABRE DE BRONZE DORÉ, EXPOSÉ PAR M. D. HOLLENBAC (Vienne).

pour fumer. Les boulets du plus récent modèle, les canons les plus perfectionnés, les mortiers, les cabestans, les bouées et les glènes de cordages, les mâts avec leur hune, les écouvillons et les barres d'anspect, sont disposés en boîtes, en écrtoires, en flambeaux, en cachets et en

porte-plumes. Nous avons même vu un mât, le long duquel pendait une voile, transformé en couteau à papier. Ce sera à n'y pas croire dans quelques années.

Tout ceci est d'un bien mauvais goût, mais d'une exécution irréprochable. Avec des ouvriers capables d'une telle fabrication, il suffirait de créer de bons modèles pour que l'industrie des bronzes prenne en Autriche de grands développemens.

Déjà l'Exposition en montre quelques-uns, surtout dans la vitrine de MM. Dziedzinski et Hanusch (de Vienne). Une reproduction en cuivre doré du biberon en faïence d'Oiron, qui appartenait au cabinet Pourtalès, est encore de forme un peu lourde, parce qu'on a exécuté en métal ce qu'un potier avait réalisé en terre, et que, d'ailleurs, l'on était encore sous l'empire du système préconçu qui fait créer les choses massives et simples de forme que nous venons d'indiquer. Mais à côté, il y a des candélabres et mille pièces usuelles de formes élégantes. La mode abandonnera bientôt ces extravagantes imitations par le bronze fondu des immenses pièces que forge le marteau-pilon, et l'on verra naître de nouveaux produits du caprice, et, espérons-le, du goût.

L'empire d'Autriche, d'ailleurs, a imité, à Vienne et dans d'autres villes secondaires, ce que l'Angleterre a créé au musée de South-Kensington, ce que la Prusse entreprend à Berlin. Les modèles de l'art ancien, tirés des trésors où ils étaient inaccessibles, sont copiés, moulés, reproduits, partout répandus, et les progrès accomplis de l'autre côté de la Manche s'accompliront aussi au delà du Rhin.

En Russie, le bronze n'a guère de valeur que sous la main de M. Lieberich, qui, artiste supérieur dans un genre secondaire, se plaît surtout à représenter des scènes fort dramatiques de chasse à l'ours. Ses animaux, fort bien dessinés, sous leur épaisse fourrure mate et souple, sont habilement mis en contraste avec l'énergie humaine qui ne sort pas toujours victorieuse de ses luttes corps à corps avec la puissante et lourde bête. Plus que nos animaliers français, M. Lieberich se préoccupe du pelage de ses fauves ; il leur donne ainsi moins de style peut-être, mais il les fait plus vrais.

Parlerons-nous du zinc et de toutes les extravagances que permettent la fusibilité à une basse température et le bas prix de ce métal qui offre d'ailleurs peu de résistance à l'outil ? Au lieu d'abuser de ces qua-

lités, il faudrait songer à ses défauts, dont le principal est d'être cassant, et par conséquent d'être incapable de permettre des pièces déliées et de fins détails.

Les fabricants, au contraire, s'efforcent à l'envi de flatter le mauvais goût pour le luxe indigent d'une clientèle qui a une étrange esthétique, et nous craignons fort qu'ils ne finissent par la pervertir. M. Boy, cependant, a demandé quelques modèles de torchères à M. Carrier-Belleuse, qui fait plus de besogne à lui seul que tous les statuaires de Paris ensemble, et il faut lui tenir compte d'avoir essayé de relever un genre de produits qui pourraient rendre quelques services, mais qui sont condamnés par leur bon marché même à rester inférieurs.

LA FONTE.

L'industrie des fontes d'art a pris en France depuis quelques années un développement considérable dont témoigne l'Exposition. A M. Ducel, qui fut longtemps seul, sont venus se joindre M. Barbezat, puis M. Durenne, et enfin M. Ed. Zégut. De sorte que le goût des administrateurs civils et religieux et de leurs administrés pour le luxe à bon marché peut trouver amplement à se satisfaire dans le désordre du palais du Champ de Mars.

M. Durenne et M. Ed. Zégut sont presque les seuls qui aient exposé des fontes brutes, et l'on ne peut qu'admirer le fin épiderme des pièces sorties de leurs ateliers, et parmi lesquelles il s'en trouve qui ont dû présenter de sérieuses difficultés. Tel est, dans l'exposition de M. Durenne, un bouc qui se cabre sous un jeune drôle qui veut renouveler l'histoire de l'enlèvement des Sabines en emportant une fillette.

Des filles fort gracieuses, destinées à servir de lampadaires, modelées par M. Carrier-Belleuse, des enfants penchés sur des urnes, et qui doivent figurer de petits ruisseaux, le Christ appuyé sur la croix, d'après le marbre de Michel-Ange, et des lions endormis, forment la partie fondamentale de cette exposition, à laquelle appartient encore la grande fontaine dont la vasque est supportée par des statues debout placées près de la porte d'Iéna, pièce qui manque un peu de calme dans sa silhouette générale.

L'usine de M. Zégut semble se livrer presque exclusivement à l'imagerie religieuse; mais elle choisit bien ses modèles, car les pièces les plus importantes de son exposition sont : le groupe de saint Jean soutenant la Vierge, d'après Ligier-Richier, et un Christ entre les deux lar-

rons, qui doit appartenir, sinon au maître lorrain, du moins à son école.

M. Barbezat, qui commence à pratiquer aussi la fonte du bronze, a exposé en concurrence la *Liseuse*, de M. Mathurin Moreau, et la *Dévideuse*, de M. Salmson — la première en fonte de bronze, la seconde en fonte de fer, mais revêtue d'une patine bronzée — placées de chaque côté d'une fontaine, où le bronze vert, la fonte bronzée, le bronze doré et la porcelaine rouge se trouvent combinés d'une façon peu satisfaisante.

Des reproductions des vases que Claude Ballin a exécutés pour les tablettes des pièces d'eau de Versailles, des candélabres de style antique, composés, pour le plus grand nombre, par M. Liénard, et le groupe du *Valet de limiers*, de M. Bracquemart, forment la partie saillante de l'exposition de M. Barbezat, qui a élevé dans le parc une fontaine monumentale en pendant à celle de M. Durenne.

Cette fontaine, d'un dessin assez bizarre, se compose naturellement d'un bassin inférieur, que surmonte une vasque à quatre lobes, divisée en quatre parties par des consoles couchées, sur lesquelles posent quatre figures assises portant quatre conques rayonnant autour du massif central, et séparées par quatre autres coquilles; de telle sorte que l'eau des vasques supérieures tombe sur les consoles où sont assises les figures, et non dans les vasques placées entre celles-ci. Une cuvette supérieure, portée par des figures d'enfants debout, est surmontée par une espèce de balustre d'un profil tourmenté d'où s'élance un jet d'eau.

L'exposition de M. Ducel montre de très-belles imitations des bronzes de Versailles, dont l'aspect décoratif n'a pu encore être surpassé. Ce n'est point le lampadaire, surmontant une fontaine, formé par une jeune fille fluette levant une torche, que M. Loison a modelée, qui pourrait rivaliser avec les figures solidement assises que Coysevox a baptisées des noms du Rhône et de la Saône, non plus qu'avec les « Marmousets, » dont la réunion fait un des plus beaux ornements de Versailles.

Les deux figures de Coysevox sont revêtues d'une patine de bronze vert plaqué, sur les parties les plus exposées à la pluie, de taches noires d'où descendent les lignes tremblées des gouttes d'eau.

Ces revêtements de cuivre, qui couvrent certaines des pièces de MM. Barbezat et Ducel, montrent quelles préparations la fonte doit recevoir. Outre que, dans l'état naturel, elle est d'un ton peu agréable, exposée aux intempéries elle se couvre bientôt de rouille. Aussi l'a-t-on, de tout temps, recouverte de peinture que l'on remplace depuis quelques années par un cuivrage galvanique dont l'exposition de M. Oudry nous offre de si nombreux spécimens. La couche mince de cuivre altère

LAMPADAIRE DE FONTE, EXPOSÉ PAR M. BARBEZAT.

moins les finesses du modèle que ne le fait la peinture, ainsi qu'on a pu s'en convaincre après le cuivrage des fontaines de Paris.

Depuis longtemps la fonte de Berlin est connue par sa facilité à pénétrer les moules les plus délicats; aussi la mode s'en était-elle emparée jadis pour fabriquer des bijoux de deuil. Des reproductions des étains de F. Briot et des petits maîtres allemands du XVIe siècle, exposées à l'état brut et dans le sable par le comte de Stolberg Wernigerode, à Ilsenburg, montrent que cette fonte possède toujours les mêmes qualités. Un grand disque mince, de deux mètres de diamètre environ, tout percé à jour par un réseau de style arabe, peut passer pour ce qu'on appelle un chef-d'œuvre de fonte. Une grille à jour, ornée des statues de Minerve et de la Victoire, revêtue d'une patine de bronze, est une œuvre moderne d'une égale réussite.

La fonderie de Lauchkammer a exposé une porte dont les quatre panneaux, dans le style de la Renaissance, assez mal ajustés, du reste, sont ornés de statues d'anges et de vertus, et deux grandes statues d'Électeurs revêtues d'une patine de cuivre jaune, à la façon allemande, pièces que la ciselure ne nous semble point avoir épargnées.

La fonderie royale de Berlin prétend, depuis longtemps, faire avec la fonte ce qu'ailleurs on exécute avec le bronze. Deux colonnes incrustées d'ornements d'argent et portant des groupes d'Athéniens combattant les Amazones, donnés jadis par le roi de Prusse au roi Louis-Philippe, et conservés au Louvre, peuvent passer pour les plus remarquables produits de cet établissement. Les pièces exposées au Champ de Mars ne marquent point de progrès. L'une, est un vase entouré par une frise qui doit représenter quelque victoire sur les Danois; l'autre, est une amazone renversée sur son cheval posé sur un socle carré. Les incrustations d'argent y sont toujours exécutées avec une rare perfection, mais le modelé et la ciselure des figures y laissent beaucoup à désirer.

En outre de ces pièces d'étagères, la fonderie royale a exposé deux grands lions couchés, que le ciselet a réparés avec trop de soins.

ALFRED DARCEL.

INGRES

SA VIE ET SES OUVRAGES[1]

XXVII.

« Vivre sagement, borner ses désirs et se croire heureux, c'est l'être véritablement. Vive la médiocrité ; c'est le plus heureux état de la vie. Le luxe corrompt les délicieuses qualités du cœur, car il est malheureusement vrai que plus on a, plus l'on veut avoir, et moins on croit avoir. Sans la stupide dissipation de ce qu'on appelle le monde, on vit avec un petit nombre d'amis que l'on s'est faits par l'inclination et l'expérience ; on exerce délicieusement les beaux-arts. Les lettres, les connaissances humaines peuvent occuper tous vos instants et vous rendent un autre homme que le vulgaire. Les sources de ces jouissances, tu le sais, sont inépuisables. Voilà donc, selon moi, l'homme heureux, le vrai sage, la vraie philosophie. »

En lisant ces lignes dans une lettre adressée par Ingres à M. Gilibert, de Montauban, et datée de Florence le 21 janvier 1821, on sent que l'artiste était déjà plus heureux, ou du moins plus calme, et que son âme s'était quelque peu rassérénée. Il semble, en effet, que la chance avait tourné depuis qu'il avait mis le pied à Florence. Il faut croire, au surplus, que tout le monde n'avait pas eu pour Ingres les yeux de Landon ou de Kératry, car peu de temps après le Salon de 1819 il reçut une com-

1. Voir les livraisons de juin, de juillet et de septembre 1867.

mande du ministère de l'intérieur. On le chargeait de peindre un tableau pour la cathédrale de Montauban, et on l'invitait à s'entendre directement avec le préfet de Tarn-et-Garonne. La somme allouée n'était que de 3,000 fr., somme en vérité bien misérable pour un ouvrage qui, devant figurer dans une cathédrale, ne comportait que des figures de grandeur naturelle. Les seuls frais à faire pour l'exécution d'une pareille toile devaient dévorer le tiers de la somme. Toutefois, en écrivant au préfet, comme on l'y avait invité, Ingres n'osa point aborder la question d'argent. Ce qu'il lui répugnait d'écrire, il pria son ami Gilibert de l'exposer verbalement. Dans sa lettre au préfet il ne parlait que de la donnée du tableau.

« Au moment de mettre la main à ce grand œuvre, me serait-il permis de vous présenter quelques réflexions que j'ai faites sur la composition du tableau, dont le sujet présenté est le *Vœu de Louis XIII, mettant sous la protection de la Vierge le royaume de France.*

« Le vœu de ce roi me paraît ici un double sujet et peut détruire l'intérêt et l'unité du principal, l'*Assomption de la Vierge*. Ce premier pourrait même fournir à lui seul matière à un tableau important. Par suite de mes constantes études sur l'art en Italie, où ces sortes de sujets anachroniques abondent, j'ai toujours été choqué de leur inconvenance, surtout lorsque, placés dans un grand temple, ils ne devraient rappeler que la seule Divinité. J'ajouterai encore que les costumes modernes de notre monarchie cessent d'être beaux et pittoresques à cette époque; que, peignant ce tableau à Florence, il me serait fort difficile et même impossible de me procurer de Paris tous les matériaux nécessaires, comme portraits, costumes, choses indispensables pour sa parfaite exécution. Je préférerais le seul sujet de l'*Assomption*... »

Après réflexion, cependant, le peintre finit par se réconcilier avec son sujet, et il l'accepta tel quel.

XXVIII.

Fixé à Florence, où Bartolini l'avait accueilli avec une généreuse amitié, Ingres y demeura trois mois sans trouver un atelier à sa convenance, et Dieu sait quelles impatiences lui causèrent ces petites tracasseries du sort et la lenteur diabolique des ouvriers florentins, qu'il disait vomis de l'enfer pour faire enrager un honnête homme. Un autre de ses déboires était de ne pas rencontrer à Florence de beaux modèles d'hommes, alors que les modèles de femmes y abondaient. Florence est, sous ce rapport, le contraire de Naples, où la beauté des femmes est beaucoup

plus rare que celle des hommes. Ingres et Bartolini furent obligés de faire venir de Rome un modèle tout exprès pour eux, et qui ne devait servir qu'à eux seuls. Mais le peintre va nous dire lui-même la vie qu'il menait à Florence avec son ami :

« Levés à six heures, nous déjeunons à sept, et nous nous séparons pour occuper toute et toute notre journée dans notre atelier. On se revoit le soir à dîner, heure de repos et de conversation, jusqu'à l'heure du théâtre, où Bartolini va tous les soirs de la vie. Et ainsi tous les jours; vie uniforme, à la vérité, mais celle qui convient à des artistes uniquement occupés de leur art et de la musique. Mon atelier est prêt et je n'y dormirai pas. J'ai produit jusqu'à présent beaucoup d'ouvrages, au moins (car avec toi je n'ai pas besoin de faire le charlatan) aussi bons que ceux des autres, s'ils ne sont pas faits dans un meilleur sens. Mais jamais l'ardeur du gain ne m'a fait hâter les soins que je donne à mes ouvrages, conçus et exécutés dans un sens étranger à l'esprit moderne; car, après tout, leur plus grand défaut aux yeux de mes ennemis est de ne pas assez ressembler aux leurs. Je ne sais qui d'eux ou de moi aura raison à la fin ; l'affaire n'est pas encore jugée : il faut attendre la sentence de la tardive mais équitable postérité. Toutefois, je veux bien qu'on sache que depuis longtemps mes ouvrages ne reconnaissent d'autre discipline que celle des anciens, des grands maîtres qui fleurirent dans ce siècle de glorieuse mémoire, où Raphaël posa les bornes éternelles et incontestables du sublime de l'art. Je crois avoir prouvé dans mes ouvrages que mon unique ambition est de leur ressembler et de continuer l'art en le reprenant où ils l'ont laissé.

« Je suis donc un conservateur des bonnes doctrines, et non un novateur. Je ne suis pas non plus, comme le prétendent mes détracteurs, un imitateur servile des écoles du XIVe et du XVe siècle, quoique je sache m'en servir avec plus de fruit qu'ils ne savent voir. Virgile sut trouver des perles dans le fumier d'Ennius. Oui, dût-on m'accuser de fanatisme pour Raphaël et son siècle, je n'aurai jamais de modestie que devant la nature et leurs chefs-d'œuvre. Mes pas et mes progrès dans la carrière, je les dois uniquement à mes études constantes et approfondies de ces législateurs de l'art. Leurs successeurs ne m'ont rien appris que de vicieux, et que je n'aie dû oublier [1]... »

1. Lettre du 20 avril 1821, à M. Gilibert, de Montauban.

XXIX.

Ingres, pendant ce temps, se préparait à son grand tableau du *Vœu de Louis XIII*, jetant son feu sur de nombreuses esquisses, dessinant la Vierge tantôt de face, tantôt de profil, étudiant des draperies, cherchant l'attitude de l'enfant et le mouvement des anges, tournant et retournant ses figures, vingt fois enfin sur le métier remettant son ouvrage.

Il est curieux de voir, dans les dessins qui appartiennent à MM. Gatteaux, Minoret, His de la Salle, par quel chemin a passé l'artiste avant d'en venir à la possession définitive de son sujet. Tout d'abord, au lieu de se représenter la Vierge dans sa puissance et dans sa gloire, comme il convenait à la protectrice, implorée, de tout un peuple, il imagina de la peindre navrée de douleurs devant le corps de Jésus-Christ soutenu par deux anges; ce fut sa première pensée. Le roi Louis XIII n'était vu qu'à mi-corps, offrant son sceptre et sa couronne à cette mère en larmes; mais il comprit bientôt que cette invention était malheureuse, parce qu'elle accusait la duplicité de l'action là où il fallait, au contraire, en sauver, autant que possible, l'unité. Le moyen d'intéresser la Vierge à un roi quelconque, lorsqu'elle a devant elle le cadavre de son fils!

Ingres se décida finalement à supprimer cette déposition de croix qui venait malencontreusement compliquer une composition déjà si difficile à nouer, et il résolut de montrer la Vierge glorieuse, imposante, au sein d'une lumière céleste et environnée d'anges, tandis que dans la partie inférieure du tableau la figure de Louis XIII, en profil perdu, serait quelque peu sacrifiée au spectacle principal d'une magnifique Assomption.

Les indécisions de l'artiste, ses repentirs, ses retours, la peine infinie qu'il avait à se contenter, expliquent de reste pourquoi il demeura près de quatre ans à peindre le *Vœu de Louis XIII*, et comment il lui arriva de retomber par moments dans la misère qu'il avait connue à Rome. Sa femme a raconté elle-même que, pendant son séjour à Florence, il s'était vu quelquefois privé de modèles faute de pouvoir les payer. Pour son groupe de la Vierge il lui fallait un beau modèle d'enfant, et il n'avait à sa disposition qu'un petit mendiant boiteux qui, pour quelques baïoques et pour une écuelle de soupe, venait poser la figure de l'enfant Jésus. Qui croirait que c'est d'après ce pauvre môme qu'a été dessinée une figure aussi robuste, aussi fière, aussi bien équilibrée, quoi qu'en disent ceux qui, avertis de ces détails, prétendent apercevoir dans le tableau quelque vestige imperceptible de la difformité que présentait la nature?

XXX.

Ingres avait espéré vendre avantageusement quelques-uns des tableaux qu'il avait envoyés au Salon de 1819; mais il ne put avoir que douze-cents francs de son *Odalisque*, et cela quand deux personnes, notamment un Anglais, que le peintre connut plus tard à Florence, étaient disposées à la lui payer six mille francs. « J'ai été desservi horriblement, écrivait-il; de soi-disant protecteurs et amis avaient négligé de faire mettre sur le livret, comme le portait la notice que j'avais envoyée : *appartient à l'auteur*. Voilà de mes coups de fortune, cher ami! [1] »

On se demande, en vérité, comment pouvait vivre à Florence un homme qui mettait quatre ans à faire un tableau de mille écus et qui vendait douze cents francs un morceau tel que l'*Odalisque*. Il est vrai de dire que dans le temps même où il manquait la vente de cette peinture au prix de six mille francs, il fut présenté dans une maison suisse, toute patriarcale (celle des Pourtalès), et que là il fit connaissance d'un Français très-riche et très-généreux, qui le prit en affection, lui commanda divers ouvrages, et le pria particulièrement de finir le tableau de *Vénus Anadyomène*, qu'il avait commencé à Rome en 1807.

« Cette ébauche avancée a toujours, je puis le dire, fait l'admiration de tous; mais personne ne m'avait dit : finissez-la pour moi. J'ai dû faire d'autres ouvrages moins de mon inclination, et beaucoup de petits, désagréables, mais par nécessité, pendant que j'étais plein de feu et d'inspiration pour ce qu'il y a de plus grand et de plus divin... Enfin je l'ai trouvé, celui qui me rend à moi-même, et ce qui me flatte le plus, c'est qu'il est *français*. Le prix de ce tableau est fixé à six mille francs, dont trois sont à ma disposition, et d'autant plus généreusement que mon protecteur paraît faire autant de cas que moi-même des intérêts de ma gloire; qu'il consent que je ne m'occupe à présent que de *notre tableau*, que j'aille moi-même l'apporter au Salon et que je ne mette la main à ses commandes qu'à mon retour...

« Je compte beaucoup sur *notre grande page* pour laquelle je veux déployer tout le luxe de la grande peinture. J'espère, ou du moins j'en ai le violent désir, acquérir par elle le contre-pied de ce qu'a pu dire ce médiocre aboyeur de Landon. Qu'on soit bien persuadé qu'il en a menti par sa bouche, qu'il est le plus grand calomniateur et le plus ignorant. Je conçois que ses morsures t'aient paru cruelles pour moi; mais c'est

1. Lettre du 15 juin 1821, à M. Gilibert.

s'occuper trop de lui. Je ne refuse pas la voix de la vérité, venant surtout de toi, mon meilleur ami, appuyé de nos compatriotes, mais il n'est pas temps encore. Mes ouvrages finis et vus vengeront, non-seulement moi, mais *nous* de la manière la plus éclatante. Pour cela, il faut frapper sûr, juste et fort, et je suis à forger des armes... [1] »

XXXI.

Plein de volonté, d'une volonté que soutenait l'orgueil et que la contradiction roidissait, Ingres était malgré tout si impressionnable, si accessible aux influences de l'amitié, qu'il se détournait aisément de son chemin pour vaquer à des bagatelles, quand il s'agissait d'être agréable à ceux qui l'aimaient ou qui l'admiraient. En parcourant cette correspondance intime où il se montre à la fois si semblable à lui-même et si divers, si opiniâtre et si mobile, on le voit à chaque instant interrompre son grand travail pour perdre son temps à de petites besognes.

Il fait, par exemple, à M. de Forbin pour la misérable somme de soixante francs une variante de la *Chapelle Sixtine*. Il adresse par son ami Gilibert, à un M. de Graves, à Montauban, un petit tableau qui paraît être le *Don Pedro de Tolède* peint à Rome en 1820. — Le sujet en est tiré de Péréfixe. Don Pedro de Tolède, passant par Paris pour aller dans les Pays-Bas, rencontre un jour au Louvre un officier qui portait l'épée de Henri IV ; il s'avance, met un genou en terre, et baise l'épée en disant « rendons cet hommage à la plus glorieuse épée de la chrétienté ». Ce même personnage avait eu quelques jours auparavant, avec le roi, un démêlé très-vif, si vif, que le roi lui avait dit « enfin, Monsieur l'ambassadeur, vous êtes Espagnol et moi Gascon, ne nous échauffons pas. »

Au moindre désir que son ami Gilibert exprime ou laisse deviner, il lui envoie une petite esquisse du *Saint Pierre*, une première pensée, et il lui écrit « tu sais bien mon cher ami, que je ne suis pas un faiseur d'esquisses ni de dessins pour *fignoler*, comme on dit, ne reconnaissant dans les œuvres que les beaux résultats. Or donc, lorsque je fais des études sur papier ou sur toile, c'est qu'elles me servent essentiellement et ne sont pas pour être étalées dans des cabinets ; aussi je te prie de ne pas les prendre à la lettre... »

A cet envoi il joint un petit dessin de la *Francesca di Rimini*, disant

1. Lettre au même, du 2 janvier 1821.

que les Vernet (Carle et Horace) ont trouvé le tableau enchanteur et digne d'une belle estampe.

Ces mêmes occupations étaient autant de pris sur « la grande page » qui avançait avec une telle lenteur, qu'au mois de novembre 1821 elle n'était qu'ébauchée ; mais déja elle était admirée de tout le monde, et il écrivait : « te répéter ce qu'on en dit, petits et grands, ma modestie même avec toi doit avoir sa pudeur. Tout ce que je te dirai, c'est que je n'épargne rien pour rendre la chose *raphaëlesque et à moi*, puisant dans la nature, cette véritable mère des grands artistes où l'on trouve et où l'on trouvera toujours d'aussi immenses trésors peut-être que la variété des objets que renferme la mer.

« Bien réfléchi, Raphaël n'est lui que parce qu'il l'a seulement mieux connue que les autres : *voilà tout son secret*, que tout le monde connaît et dont si peu savent user pour les progrès de l'art. Ne crois pas cependant que l'amour exclusif que j'ai pour ce peintre me fasse son singe, chose d'ailleurs si difficile, ou mieux, impossible, je pense que je saurai être original en imitant. Eh ! qui est-ce qui, dans les grands, n'a pas imité ? On ne fait rien de rien, et c'est en se rendant les idées et les inventions des autres familières, que l'on en fait de bonnes. Les hommes qui cultivent les arts et les lettres sont tous enfants d'Homère [1]. »

XXXII.

Le lecteur nous reprochera peut-être d'abuser ici des citations, mais, en somme, quoi de plus intéressant à savoir sur l'œuvre d'un peintre que ce qu'il en dit lui-même, lorsqu'il parle naïvement, d'abondance, en déshabillé, lorsqu'il ne songe ni à un public qui l'écoute, ni à une postérité qui le lira? Dans ses tableaux, le peintre ne laisse voir que le beau côté de son âme ; dans ses lettres, il la trahit tout entière. Et puis, n'est-il pas admirable qu'un homme absolument dépourvu d'éducation littéraire rencontre parfois de si belles expressions et de ces morceaux de style qu'un écrivain de profession ne trouverait point parce qu'il effacerait telle incorrection qui ajoute à l'énergie de la phrase, ou qu'il n'oserait pas telle négligence qui est un certificat de sincérité et une révélation plus rapide du sentiment. Jamais je n'ai mieux compris qu'en lisant les lettres d'Ingres, que l'art d'écrire est presque entier dans la faculté de sentir ; que l'éloquence ne s'apprend point et qu'elle vient uniquement de cette force intérieure à laquelle, bon gré, mal gré, les mots obéissent.

1. Lettre du 1er novembre 1821, à M. Gilibert.

« Il est naturel, dit-il, de voir ses amis en beau, excepté cependant lorsqu'ils tomberaient dans le faux. Alors il est de la vraie amitié, de la charité (car celle-ci n'est pas seulement de donner dans la main) d'assister, de redresser et fortifier l'âme et le cœur par des conseils éclairés et sincères pour la conduite de la vie, et sur tout ce qui est bon, beau et profitable. La louange d'un fat ou d'un ignorant doit plutôt vous donner l'éveil de quelque faute... Si la nature m'a doué de quelque intelligence, je m'efforce de pénétrer plus avant par toutes sortes d'études, et si je sens que je fais parfois quelques pas de plus, c'est précisément par cela même que je vois que *je ne sais rien.* Oui, et c'est depuis que, plus touché du grand et de sa perfection, je me trouve admis au désespérant avantage d'en mesurer toute l'étendue, je détruis plus que je ne fais et je suis trop long à combiner les beaux résultats; amant surtout du vrai, ne voyant le beau que dans le vrai, ce vrai qui a fait les beautés d'Homère et de Raphaël.

« Avec cela, les sottises et l'ignorance du public, en voilà assez pour occuper mes plus petits moments et me faire passer de mauvaises nuits. A la vérité, tout ce mal et cette peine ressemblent au mal délicieux des amoureux, ou mieux aux souffrances courageuses et tendres de la maternité. Un succès, un peu de gloire, et surtout une conscience à peu près contentée, tout est compensé et l'on reprend ses chères douleurs... ! [1] »

Il me semble qu'il y a là des traits dignes d'un maître écrivain.

XXXIII.

La plus chère de ses douleurs, c'était alors le *Vœu de Louis XIII.* Ingres y voulait mettre toutes les ressources de la haute peinture, une belle ordonnance, un grand style, un dessin pur et ensuite quelque chose qu'on l'accusait de négliger : l'effet.

Ce côté lui faisait défaut. Rarement il s'était arrêté au jeu de la lumière et de l'ombre. Les objets se présentaient à son esprit par le contour qui les emprisonne plutôt que par le relief des milieux qui font fuir le contour. Aussi disait-il constamment à ses élèves : « C'est par le trait seulement qu'il faut dessiner. L'ombre n'est pas le dessin : le dessin est dans le trait. » Formule qui, au surplus, ne doit pas être prise au pied de la lettre, car elle exprime une erreur : elle tend à préconiser la peinture plate et va contre la définition même de l'art du peintre, lequel a

1. Lettre du 24 décembre 1821.

pour premier objet d'accuser des saillies et de creuser des profondeurs sur une surface plane.

Ingres avait relativement peu de goût pour le modelé à effet. En général, il ne voulait pas ce modelé, énergique et ressenti, aussi bien dans une figure isolée que dans un ensemble, aussi bien dans un grain de la grappe que dans la grappe entière. Modeler le tableau, c'est-à-dire avancer ou reculer certaines masses, subordonner celle-ci au triomphe de celle-là, prendre un grand parti, en un mot, ce côté important de son art n'était pas dans son tempérament; il ne le possédait point en lui et il ne l'aimait point chez les autres. Ayant eu beaucoup de peine à trouver une figure, il lui répugnait de la cacher dans l'ombre. Comme un homme qui manque d'abondance et de richesse, il ne voulait rien perdre. Ingres, effectivement, n'était pas riche : il était fort.

Cependant, il avait médité de peindre la Vierge dans une gloire d'anges, et il sentait bien qu'un effet de lumière ne pouvait pas s'obtenir s'il n'était soutenu par des ombres décidées et fermes; mais ce goût des oppositions lui était si étranger qu'il résolut de s'y accoutumer par une étude assidue de la ronde bosse et des hauts-reliefs. Il se préoccupa donc pendant quelque temps de ce qui touche le clair-obscur, comme en témoigne une suite de dessins poussés à l'effet et très-animés qu'il fit alors, et que nous avons vus entre les mains de M. Cambon.

XXXIV.

Dans l'atelier où il travaillait à Florence, et qui était situé *via delle Belle-Donne* (rue des Belles-Femmes), tout près de Bartolini, Ingres recevait la visite d'un artiste connu en France et en Italie : Constantin. C'était un homme remarquable par sa taille avantageuse et sa bonne mine, un beau cavalier, un tireur d'armes. Jamais on n'aurait soupçonné que ce grand bel homme était un peintre en miniature et sur porcelaine. Son ami le pria un jour de poser pour la Vierge. Comme elle devait être vue de bas en haut, il fallait monter sur l'échelle, et c'est de là que posait le beau Constantin, tenant dans ses bras un paquet de linge qui figurait l'enfant Jésus. La difficulté pour Ingres était de savoir si la Vierge serait assise ou debout. Assise, elle présenterait un raccourci disgracieux; debout, elle n'aurait pas un mouvement assez pittoresque, ou bien elle ressemblerait trop à la Madone de Saint-Sixte et aux Assomptions italiennes, comme celle du Titien. Prenant enfin un moyen terme, après bien des irrésolutions, le peintre fit asseoir Constantin tout à fait sur le

bord du siége, de manière qu'une jambe était coulante et l'autre légèrement fléchie pour accidenter les plis et recevoir un coup de lumière. Mais le mouvement n'étant pas précisément posé comme il le voulait, Ingres, déshabillé, montait à son tour sur l'échelle et posait lui-même devant Constantin, qui dessinait, en guise de Vierge, ce petit homme trapu, tenant avec majesté son paquet de linge... Comme on est loin de se douter dans le public de tous les tâtonnements, de tous les soins, de toutes les peines, de toutes les ratures que coûte un chef-d'œuvre!

On était au 24 décembre 1821. Ingres écrivait à cette date, dans la lettre dont nous avons déjà cité un passage : « Quant aux hommes comme Gérard, dont je respecte le talent et déteste les finesses, je n'ai d'autre arme pour forcer son estime que de bons ouvrages, faits dans une route qui n'est pas la sienne. Il a trop de talent d'ailleurs pour ne pas connaître, outre mes défauts, mes bonnes qualités, et pour qu'elles ne le forcent un jour à travailler lui-même à ma gloire et à ma réputation.

« Je viens de voir Guérin à son passage pour Rome. Il est venu voir mon atelier; il y est resté longtemps, et j'ai lieu d'être excessivement flatté du grand plaisir que lui ont fait mon tableau et mes autres ouvrages. Il les a regardés avec tant d'intérêt et de temps. Ses observations critiques, rares mais toujours justes, m'ont assuré de sa sincérité; je lui ai témoigné combien j'y étais sensible, et nous nous sommes quittés, je crois, fort contents l'un de l'autre. Une lettre que je reçois dès son arrivée à Rome me confirme ces mêmes sentiments. C'est d'autant plus généreux que nous ne l'avons pas toujours si bien traité. Je saurai ce qu'il dira de mon saint Pierre et des autres tableaux que j'ai là. Fais-moi le plaisir de me redire ce qu'en a dit Alaux; ce n'a jamais été que par d'autres que j'ai su ses opinions sur moi, parce qu'il est assez froid. Mais il m'est toujours avantageux de tout savoir, et cela pour en profiter, comme il arrive souvent.

« J'ai enfin trouvé un fort beau portrait de Henri IV en grand costume, où tous les détails, sceptre et couronne, sont d'une grande beauté. Je crois pouvoir, sans rien choquer, habiller le fils de l'habit du père (mais rien de plus). »

Ingres avait espéré que son tableau serait fini pour le Salon de 1822. Mais à force d'indécision, à force de désirer et de poursuivre le mieux, il laissa passer le délai, et ce fut pour lui un affreux chagrin.

« Plus de Paris! plus de Salon! Je suis extrêmement désappointé et au désespoir d'avoir manqué de battre le fer chaud, et d'être reculé de deux ans, et tout cela pour avoir cédé à des complaisances les unes sur les autres, pour vaquer à de petits ouvrages qui ont pris le plus précieux de

mon temps, le mieux choisi, le plus à propos et le plus essentiel à mon talent et à ma réputation! Cesse de t'intéresser à ton pauvre ami, je désespère de mon sort; l'avenir commence à m'effrayer, et le découragement est presque total.

« Dieu merci! je puis avec toi penser tout haut. Je me trouverais trop heureux si les moyens légitimes pour se faire un nom et la puissance d'anéantir les ignorances de ce siècle m'étaient aussi faciles que de faire l'art comme je le fais. Je suis dans la force du talent et je me vois une grande facilité à produire; mais une chose ennemie de mon repos, c'est que, sans être un homme de société, il s'en faut, on veut que je voie le monde, et une toilette est pour moi un des travaux d'Hercule... »

Dix-huit mois se passèrent sans que le tableau fût terminé. Dans cet intervalle, le peintre fit les portraits de M. et de Mme Leblanc, et un second portrait de Bartolini, qu'il avait déjà peint en 1804. Ces portraits et un petit tableau de *Charles V rentrant à Paris et reçu par les échevins Jean Maillard et Pastourel,* tableau que lui avait demandé M. de Pastoret, occupèrent tous les instants qu'il ne donna point à son *Vœu de Louis XIII,* si bien qu'il ne l'avait pas encore terminé le 12 novembre 1823, car il écrit ce jour-là :

« Le temps s'écoule, et je n'en suis pas plus avancé! Vicissitudes sur vicissitudes! Il se trouve qu'après le malheur d'avoir *abordé ici,* j'étais parvenu à me voir à la tête d'ouvrages qui, finis, auraient pu faire ma gloire et mon petit bien-être; au lieu de tout cela, je serai fort heureux de pouvoir arriver au prochain Salon avec notre seul tableau. C'est lui qui est cause de ma ruine, car depuis un an j'exerce sur lui ce que faisait Pénélope sur son ouvrage.

« Si tu voyais ma vie, elle te ferait pitié! Il y a bien deux ans que je ne connais d'habitation que mon atelier; mais depuis six mois il est devenu ma cage, le témoin de mon désespoir, de mes sueurs, et aussi quelquefois de l'espérance de voir ces peines un peu récompensées. Mais je suis blasé, par conséquent je ne le vois pas en beau. Enfin, ce tableau, *rotto di collo*[1] à celui qui en a inventé le sujet, il est bien vrai que je l'ai peint trois fois pour une. Je n'ai connu la sécheresse et la froideur du sujet qu'en le faisant, et j'ai dû le recomposer sur la toile; juge de ma peine! A l'heure où je t'écris, qui est cinq heures et demie du matin, je l'entends qui me crie : « Accours bien vite me finir, car je dois être fait « le 25, sécher et vu jusqu'au 30, roulé ensuite dans un tuyau de

1. Ces mots, qui signifient *rupture de cou,* équivalent à notre expression familière : *Que le diable l'emporte !*

« fer-blanc, et monter en voiture avec toi, car je ne veux te quitter qu'à « Paris. »

« Je t'assure que sans mon bonheur intérieur et sans l'espoir d'un meilleur avenir je pourrais en devenir fou.

« Mais, me dit-on, cette Vierge est si belle, cet ensemble de tableau est si frappant ! Oui je ne peux disconvenir que cet ouvrage ne sorte de la ligne et je ferai tant, que je parviendrai peut-être à me contenter moi-même ; mais personne que moi seul n'est dans mon secret et dans les intentions et beautés d'une certaine divinité à donner à ces figures... »

Parti seul pour Paris, — sa femme était restée à Florence pour diminuer la dépense du voyage, — Ingres y apporta son tableau et l'envoya au Salon de 1824.

« Enfin ! notre tableau est exposé depuis le 12 novembre au matin.

« Je ne puis te dire l'accueil flatteur et honorable que je reçois ici et quelle belle place on m'y donne. Les vrais *croyants* disent que ce tableau *tout italien,* est heureusement arrivé pour arrêter le mauvais goût, et l'on dit que je me suis inspiré de Raphaël (bien indigne que je suis), sans en rien copier, étant plein de lui, et les éloges ont commencé par la bouche des premiers maîtres, Gérard, Girodet (surtout celui-ci), Gros, Dupaty, tous enfin, je suis de tous côtés félicité et aimé, bien plus que je ne m'y attendais, car je ne suis venu ici qu'en tremblant et, d'ailleurs même, peu satisfait de mon ouvrage.

« Je dois te dire qu'exposé (ô bonheur inexprimable !) dans ce terrible Salon, mon tableau y a gagné d'effet. Il ne me manque ici que la présence de ma femme et de mon ami... »

XXXV.

Le Vœu de Louis XIII fut universellement applaudi. Les classiques y virent, dans la pureté de l'exécution et dans le grand goût du dessin, une protestation contre les novateurs qui affectaient déjà les salissures du pinceau et, sous le nom de liberté, la laideur et les écarts d'un dessin imaginaire. Les romantiques, de leur côté, s'en émurent comme d'une œuvre qui ne rappelait plus les maîtres pseudo-grecs, mais les grands maîtres de la Renaissance, lesquels étaient mal sentis par ceux qu'on appelait la *queue de David.* Chose étrange au premier abord ! ce fut la nouvelle école, Eugène Delacroix en tête, qui célébra le plus chaudement les louanges d'Ingres. Et de fait, il y avait dans ses figures un accent de passion, quelque chose de profondément voulu et de personnel qui était

juste le contraire du poncif exécré. Quelques-uns même, les plus raffinés, y remarquaient des incorrections heureuses et volontaires, ou, pour dire mieux, des vérités outrées par le sentiment, par exemple, dans les bras des deux anges qui ouvrent les rideaux de l'autel.

Mais tout le monde admirait ce que le tableau a vraiment d'admirable, une originalité forte dans une imitation non déguisée. En effet, cette composition, si on la compare aux œuvres italiennes qui l'ont inspirée, est plutôt frappante par les différences que par les ressemblances. La Vierge d'Ingres se distingue au premier coup d'œil de toutes celles qu'ont peintes Léonard de Vinci, Raphaël, Titien, Fra Bartolommeo, André del Sarte. C'est une mère hautaine, plus majestueuse que tendre. Son enfant a une certaine bouderie des lèvres, une moue divine dont il n'existe dans l'art aucun autre exemple, si ce n'est dans les sculptures de Michel-Ange. Les draperies de la Vierge et les formes nues de l'enfant sont dessinées avec une grâce superbe. Les séraphins qui relèvent les courtines de l'autel pour laisser voir la mère de Dieu dans sa gloire ont une tournure élégamment grandiose qui les sépare de ceux qu'ont inventés les peintres de la Renaissance, et qui en font cependant les dignes frères des anges de Raphaël, bien qu'ils aient une physionomie différente, un mouvement moins simple, plus prononcé, des regards noyés d'amour et une expression divinement passionnée. Il faut remonter jusqu'à la Madone de Foligno et même jusqu'au plafond de la Sixtine pour trouver des enfants comme celui de la Vierge d'Ingres et comme ceux qui, dans la partie inférieure du tableau, soutiennent la tablette de l'inscription votive; des enfants, dis-je, qui aient autant de style dans la grâce, autant de naturel dans l'ampleur ressentie des formes typiques.

La franchise de l'effet lumineux est à remarquer aussi chez un homme qui, loin de chercher ce mérite dans ses autres ouvrages, semble l'éviter au contraire et en avoir peur. Brillante autour de la Vierge, la lumière, en descendant, s'affaiblit et va se perdre sur la pourpre du manteau fleurdelisé de Louis XIII; mais elle conserve encore assez d'intensité là où elle accuse la couronne du monarque agenouillé, ses mains sèches, son profil osseux et perdu.

XXXVI.

Vous avez vu sans doute au musée du Luxembourg une jolie composition de Heim qui représente le roi Charles X distribuant des croix d'honneur aux artistes dans le grand Salon carré du Louvre. Parmi les

illustres de ce temps-là, Gros, Gérard, Hersent, Lethiers, de Forbin, Granet, Schnetz, Drolling, Abel de Pujol, Mme Haudebourg-Lescot et vingt autres, on distingue un homme brun, petit, ramassé, au profil dur, à l'œil noir et violent, aux cheveux plantés bas, drus et courts : c'est Ingres. Mais laissons-le parler ici encore :

« Ma fortune a véritablement changé du tout au tout. Je vais reprendre d'un peu haut, lorsque le roi nous a distribué nos croix au Salon. Ayant la cérémonie et devant le tableau, les artistes de tous les genres et de toutes les écoles m'entouraient et me félicitaient avec cœur et sentiment sur mes ouvrages et sur cet heureux moment de ma gloire. Arrive enfin le moment de l'appel : quand on m'a nommé pour aller vers le roi, les applaudissements ont été unanimes et aussi marqués que possible. Depuis ce moment, nouvelle considération...

« La place de l'Institut devient vacante par la mort de ce brave Girodet que j'ai eu le temps de revoir dans les quelques jours qui ont précédé sa mort. J'ai recueilli les marques les plus vraies de l'affection qu'il avait pour mon talent et pour moi. Il avait à son chevet deux dessins de moi qu'il avait autrefois acquis dans une vente et qui à la sienne viennent de se vendre *six fois plus*. De même d'une petite *Chapelle Sixtine*, exposée au Salon et peinte pour M. de Forbin, au prix de vingt-cinq louis : on lui en a offert sept mille francs.

« Tu vois, mon cher ami, qu'il me faut des ateliers et au plus vite. J'ai une grande chapelle à peindre à Saint-Sulpice, deux grands tableaux à fresque dont un pour la cathédrale d'Autun, puis une quantité de tableaux de chevalet et de portraits. Pour surcroît de souci, je suis *solliciteur* dans ce moment pour la place que M. Denon (mon anti-moi et jusqu'à son dernier jour) vient de laisser vacante. Mes compétiteurs sont Horace (Vernet), Blondel, Abel de Pujol, Heim et Redouté. Horace, dit-on, et moi, sont ceux entre qui l'affaire doit se débattre.

« A propos, rassure-toi ; il est bien vrai qu'on voulait garder ici notre Vierge pour Notre-Dame ou le Val-de-Grâce qu'on va rouvrir ; mais j'ai persisté pour qu'on ne me privât pas de ce qui me tient tant à cœur, l'amour de la patrie et l'estime de mes compatriotes[1]. »

Elle avait changé, en effet, la fortune d'Ingres. Tous les yeux étaient ouverts sur lui. Le gouvernement lui demanda des dessins, entre autres le portrait de Charles X en pied et en manteau royal, et le portrait du cardinal de Latil, pour le grand ouvrage qui allait consacrer la mémoire du couronnement et en retracer les cérémonies. Ces dessins furent gravés

1. Lettre du mois de novembre 1824.

par M. Henriquel-Dupont, d'un burin spirituel, facile et libre, dont les tailles espacées et vibrantes ne répondaient guère au dessin sévère et serré de l'original. Bientôt le maître fut chargé d'un travail qui convenait on ne peut mieux à ses goûts, à ses aptitudes, à sa passion pour l'antique et à son style. C'était l'*Apothéose d'Homère*, qui devait décorer un plafond du Louvre. Mais au milieu de sa naissante faveur, ce qui le toucha le plus, ce fut l'accueil qu'il reçut à Montauban, lorsqu'au mois de novembre 1826 il y fit un court voyage pour accompagner son tableau du *Vœu de Louis XIII*, auquel était réservée une place d'honneur dans la cathédrale.

« Que d'émotions vous m'avez causées ! Je n'entreprendrai pas de les décrire. Le sentiment ne se dissèque pas ; mais je puis dire que les plus beaux jours de ma vie, c'est à vous que je les dois. Dis bien à MM. Debia et à madame l'expression de ma reconnaissance pour tous les bons et honorables traitements que j'ai reçus de leur excellent cœur. Leur foyer est le siége de la vertu, de ce qui est éminemment honnête, des talents agréables et solides, de tous les agréments de la vie. Ai-je dû m'y plaire ! Je leur porte tant d'intérêt qu'il me semblait être né chez eux.

« Te parlerai-je du bon Pillet, du généreux poëte... de Mlle Rémagnac aux yeux de Vénus, de sa divine sœur ? J'ai donc revu la *cara patria* avec un plaisir, une douceur inexprimables. Il n'a pas tenu à vous, mes très-chers, que j'y aie laissé ma pauvre tête, car vous m'en avez tant dit, tant donné, que j'aurais pu céder à croire que j'étais quelque chose d'extraordinaire. Les louanges sont si douces... mais enfin, m'y voilà échappé comme Ulysse, et bien mieux, puisque j'en conserve précieusement le souvenir... »

XXXVII.

L'École française venait d'entrer dans une de ces crises qui sont propices à sa gloire parce qu'elles remuent les passions, favorisent la fermentation du génie et fomentent les chefs-d'œuvre.

A ce même Salon de 1824, où parut le *Vœu de Louis XIII*, avait éclaté le *Massacre de Scio*, d'Eugène Delacroix, c'est-à-dire la révolte de la liberté contre la tradition, de la couleur contre le dessin, du costume contre la draperie, du mouvement et de l'effet pittoresques contre la froideur et la dignité sculpturales. Au fond, cependant, ces deux ouvrages qui excitaient l'admiration de la jeunesse, celui d'Eugène Delacroix et celui d'Ingres, avaient cela de commun qu'ils tranchaient sur

l'ensemble de l'École et qu'ils faisaient entrevoir de nouveaux horizons. Ingres était aussi un novateur à sa manière, bien qu'il se rattachât aux grands maîtres du XVIe siècle, comme Delacroix, de son côté, se rattachait aux Vénitiens de la seconde race et à Rubens. C'est là ce qui explique pourquoi certains romantiques allèrent demander à Ingres ses leçons en même temps qu'ils fréquentaient l'atelier de Delacroix et recevaient ses conseils.

Peu de temps après son arrivée à Paris et son succès au Salon, Ingres reçut la visite d'un tout jeune homme, nommé Amaury Duval, qui venait solliciter l'honneur d'être son élève. Le maître ne songeait pas alors à ouvrir une école; mais il se souvint que le père d'Amaury Duval, dirigeant l'administration des Beaux-Arts au ministère de l'intérieur, en 1806, avait su trouver les fonds nécessaires pour lui payer, à lui, Ingres, son voyage de Rome et son traitement de pensionnaire. Il consentit donc de bonne grâce à prendre pour élève le jeune postulant et, n'ayant pas encore d'atelier propre à le recevoir, il lui prêta des plâtres d'après l'antique et des gravures d'après Raphaël, que l'apprenti dessinateur devait copier chez lui.

Amaury Duval emporta, tout ému, ces trésors et il les copia de son mieux dans sa chambre. Puis, il vint soumettre ses dessins à M. Ingres. Ceux d'après les estampes étaient imités tant bien que mal; mais les dessins d'après la bosse ne présentaient que de grandes ombres et le blanc du papier, sans aucune demi-teinte. Le maître les regardait avec quelque surprise : « Mon ami, lui dit-il, il y a autre chose, dans une ronde bosse, que du noir et du blanc; il y a des demi-teintes : qu'en faites-vous? — Monsieur, j'ai mis ce que je voyais et je ne vois pas ce que vous appelez les demi-teintes. — Vous le verrez dorénavant, il faut l'espérer. » Et il lui montrait du doigt sur le modèle les plans intermédiaires qui, formant transition entre la plus vive lumière et l'ombre la plus ferme, font tourner la forme et y marquent toutes les nuances du relief... Qu'on dise après cela que les maîtres sont inutiles, que l'enseignement est une entrave, que le génie est tout, — cela se dit beaucoup aujourd'hui. — Amaury Duval apprit en un quart d'heure à voir ce que peut-être il n'aurait pas vu de longtemps s'il eût travaillé seul devant son plâtre.

Ce fut au mois de novembre ou décembre 1825 que l'école d'Ingres commença à se constituer sous la direction régulière d'un massier, M. Hauguet. Amaury Duval ayant recruté quelques amis, on dut chercher un atelier. Le maître demeurait alors passage Sainte-Marie, rue du Bac, avec sa femme, qui était venue le rejoindre. Il avait loué pour son propre

usage un atelier à deux pièces, situé rue des Marais-Saint-Germain, dans la maison qui a aujourd'hui une sortie par le n° 3 bis de la rue des Beaux-Arts. Tout contre cet atelier, dans la même maison, au même étage, s'en trouvait un autre, sans communication avec le premier. Là s'installèrent les élèves qui formèrent le noyau de l'école : Amaury Duval, Chenavard, Jouy et quelques autres, auxquels s'adjoignirent, mais plus tard, les frères Balze, les frères Flandrin, Henri Lehmann, Joseph Guichard, Sébastien Cornu. Ingres n'avait pas alors systématisé son enseignement; il n'avait pas d'autre méthode pour enseigner que celle qu'il avait suivie pour apprendre. Il faisait commencer le dessin tout simplement par l'imitation des belles gravures et des plâtres moulés sur l'antique.

La première chose qu'on voyait en entrant chez lui, c'était un admirable dessin de Calamatta, d'après le *Vœu de Louis XIII*, le dessin dont l'illustre graveur a fait une estampe magistrale, un chef-d'œuvre. Ingres était fier de ce dessin, et il le montrait avec enthousiasme à tous les visiteurs. Dans la seconde pièce de l'atelier qu'il s'était réservé pour lui-même, il se disposait à peindre l'*Apothéose d'Homère*. La première pièce était ornée d'une longue frise gravée d'après le peintre véronais Domenico Brusasorci et représentant l'Entrée triomphale de Charles-Quint et de Clément VII, à Bologne. C'est une brillante cavalcade aux costumes variés, aux magnifiques armures, aux habits de luxe. On y voit des princes de l'Église, des prêtres tenant des flambeaux, des porte-enseignes, des hallebardiers, des gonfaloniers, des pages et quantité de gentilshommes allemands, espagnols, bolonais. Cette gravure attirait l'attention par l'intérêt des costumes dont on s'occupait alors beaucoup et qui lui avaient servi à lui, Ingres, pour quelques-uns de ses tableaux : *Léonard de Vinci*, l'*Arétin*, le *duc d'Albe à Sainte-Gudule*. Sur la muraille opposée étaient suspendues dans leurs cadres deux grandes estampes de Volpato d'après Raphaël, l'École d'Athènes et la Messe de Bolsène. On peut voir encore aujourd'hui les mêmes estampes à la même place qu'elles ornaient, il y a quarante ans, car l'atelier d'Ingres est occupé maintenant par son ancien élève Chenavard, qui, en mémoire de sa jeunesse, a voulu décorer les murs de sa demeure des mêmes gravures dont les avait décorés son maître. Les âmes fortes inspirent la religion du souvenir : les âmes délicates y sont fidèles.

CHARLES BLANC.

La suite prochainement.)

LE PORDENONE A FERRARE

A région vaste, populeuse et pittoresque qui confine aux Alpes carniques et juliennes et porte le nom de Frioul ou, comme on disait autrefois, de *patrie de Frioul*, est une des moins connues entre les provinces italiennes. Sur cette terre, où les sublimes beautés des hautes montagnes alternent avec les grâces des collines couronnées de villages et d'antiques châteaux, et l'aspect fleuri des plaines qu'arrosent l'Isonzo et le Tagliamento, la nature déploie aux regards ces formes si variées qu'ont étudiées et prises pour modèle Breughel et tant d'autres maîtres. Là naquirent et furent élevés des peintres de grand renom, surtout pendant le seizième siècle ; parmi eux, le premier rang appartient à Basaiti, Jean d'Udine, les Amaltei, le Florigerio, Pellegrino de San-Daniele, et Jean-Antoine de Pordenone. Le titre de chef d'école appartient à Pellegrino et au Pordenone; nés aux deux extrémités opposées de la province, ils suivirent, le premier la manière de Jean Bellin, le second celle du Giorgione, jusqu'à ce qu'il fût devenu, à son tour, créateur d'une manière nouvelle; tous deux quittèrent leur pays pour se mettre en quête de fortune et de gloire, tous deux furent accueillis et honorés à Ferrare par la maison d'Este.

Il est peu d'artistes, il n'en est point peut-être, qui aient eu tant de noms et de surnoms qu'en compta Jean-Antoine de Pordenone ; dédaigneux de son nom de famille, Lodesano, on le trouve désigné, dans les documents rapportés par Maniago, sous ceux de Sacchi, Sacchiense, Corticelli, Licinio ou Regillo (ce dernier lui plaisait plus qu'aucun autre), quoiqu'il fût universellement connu sous le nom de son ravissant pays natal, Pordenone.

Il fit ses débuts dans son pays, et c'est là qu'eurent lieu ses premiers

essais dans la peinture à fresque, où il devait tant exceller plus tard. Mais, étant allé à Venise, son tempérament ardent et résolu fut séduit par la nouvelle manière de Giorgione, qui se produisait en opposition avec l'école de Jean Bellin, jusqu'alors dominante. Puis, son génie, dédaignant d'imiter, donna naissance à un style particulier, inconnu jusqu'à lui, où il a déployé la science de la perspective et des raccourcis, l'habileté de la coloration, l'énergique saillie du relief. C'est un artiste d'une trempe admirable, puissant dans l'expression des sentiments, vigoureux et plein de variété dans la pensée, rapide et sûr dans l'exécution, merveilleusement habile dans le maniement de la fresque. A l'âge de vingt ans, on le trouve peignant dans son pays; mais on ne connaît avec certitude aucune œuvre de lui qui soit antérieure à 1514. Soit instabilité de caractère, soit ambition, soit dépit causé par des rivalités triomphantes, soit pour toute autre cause, il changea souvent de pays et de théâtre; c'est ainsi qu'en 1520 on le trouve travaillant dans la cathédrale de Crémone, en 1524 et en 1528 à Udine, en 1529 à Plaisance, à d'autres moments dans le pays de Trévise, à Mantoue et à Gênes. A Venise, nous dit Vasari, il chercha à placer ses œuvres dans les lieux où avait travaillé Titien, comme dans les salles du Sénat et dans l'église Saint-Jean-du-Rialto; il entra en lutte avec lui, et, sous l'impulsion de ce sentiment d'émulation, se surpassa lui-même. Mais la réputation de Titien était trop bien établie pour que le Pordenone pût espérer de l'emporter, bien que ses travaux fussent applaudis par Venise tout entière, et ce fut là, peut-être, la plus puissante des raisons qui l'engagèrent à chercher des pays où personne ne pût prendre le pas sur lui.

Ses relations avec les princes de la maison d'Este, les travaux qu'il exécuta pour eux, son séjour à Ferrare, les particularités de sa maladie et de sa mort dans cette ville, qui forment le sujet de ce travail, ont déjà été brièvement rapportés par Vasari, et répétés sans grands changements par Ridolfi dans ses *Vies des peintres vénitiens*, et Maniago dans son *Histoire des arts au Frioul*. Mais un récit exact et complet de cette importante et dernière phase de la vie de l'artiste nous fait défaut, et les documents recueillis dans les archives de Modène ne suffisent pas à combler pleinement cette lacune.

Vasari fait allusion à l'occasion et à l'origine de ces relations, dont il attribue le mérite à Hercule II; mais il faudrait en reculer un peu la date, si l'on avait la preuve que notre peintre est l'auteur de l'œuvre magistrale exposée dans la galerie du Belvédère, à Vienne, et où l'on voit Alphonse Ier de grandeur naturelle, agenouillé devant sainte Justine, dans les traits de laquelle on a voulu reconnaître ceux de sa favorite, Laura

Eustochia. Il n'est pas contestable que le personnage en question représente Alphonse Ier, parce que les traits de sa physionomie répondent exactement à ses portraits sortis de la main de Dosso et de Titien ; et cette idée est encore confirmée par la licorne placée aux pieds de la sainte, et qui est l'antique emblème de la maison d'Este : mais on ne peut pas jus-

PORDENONE, PAR VASARI.

tifier avec la même solidité la tradition qui fait de la sainte Justine le portrait de la favorite, et attribue l'ouvrage au Pordenone ; il faut reconnaître cependant qu'il rappelle sa manière, et présente, comme le dit M. Viardot, une grande analogie avec le saint Lorenzo Giustiniani, autre œuvre du même auteur qui se voit à Venise.

Le goût tout particulier que le duc avait pour les artistes vénitiens, goût bien prouvé par ses relations avec Titien, dont il se montra l'ami et

le familier plutôt que le protecteur, et avec Pellegrino de San-Daniele, ou d'Udine comme on disait alors, qu'il eut pendant plusieurs années à son service, vient ajouter un degré de probabilité de plus à l'existence de rapports entre ce prince et notre peintre, sans compter que la façon de vivre errante et aventureuse du second rend assez vraisemblable qu'il ait fait un séjour antérieur et resté inaperçu à Ferrare, dans le but d'exécuter la magnifique peinture qui lui est attribuée.

Il resterait à voir comment cet ouvrage se trouve aujourd'hui à Vienne, à quelle époque il y a été transporté, d'où il est venu et dans quelles circonstances; si ce fut à titre gratuit ou à titre onéreux. En l'absence de témoignages et de documents qui puissent servir de base à une affirmation quelconque sur ce point, il nous paraît inutile de nous livrer à de nouvelles hypothèses. Il convient cependant d'enregistrer deux objections adressées à l'opinion qui donne cet ouvrage au peintre du Frioul. La première, c'est qu'il est improbable que le duc, ami et partisan de Titien, accueillît et favorisât son rival déclaré; la seconde, beaucoup plus grave, c'est qu'aucune trace du peintre et de son œuvre ne se retrouve dans les mémoires et les registres de dépenses de la maison ducale à cette époque, et qu'aucun des historiens et biographes n'en dit un seul mot, circonstance fort remarquable si l'on tient compte de l'excellence de cette peinture. C'est seulement à une époque récente que Haase [1] et M. Viardot [2] l'attribuent à Pordenone, tandis que les deux derniers rédacteurs du catalogue de la galerie viennoise la donnent sans hésiter à Moretto de Brescia [3].

Délaissant le champ des hypothèses et rentrant dans la voie droite et sûre des réalités, il nous faut prendre pour point de départ le texte de Vasari, qui fut le premier à rendre compte des relations nouées entre l'artiste et le duc de Ferrare, Hercule II, fils d'Alphonse Ier, dans le passage suivant :

On fit entendre à Jean-Antoine, à son retour à Venise, qu'Hercule, duc de Ferrare, avait fait venir d'Allemagne un nombre infini d'ouvriers, par qui il avait fait commencer la fabrication de draps d'or, de soie et de laine, suivant ses besoins et son caprice, mais que, n'ayant pas à Ferrare de bons dessinateurs (Jérôme de Ferrare étant plus habile aux portraits et aux personnages détachés qu'aux scènes tragiques, où il faut toute la force de l'art et du dessin), il ferait bien d'aller au service de ce seigneur.

1. *K. K. Bilder, Gallerie im Belvedere zu Wien.* 1821.

2. *Les Musées d'Allemagne et de Russie.*

3. *Krafft. Verzeichniss der K. K. Gemälde Gallerie im Belvedere zu Wien.* 1837. Engert. *Catalogue de la Galerie de tableaux au Belvédère, à Vienne.* 1859.

C'est pourquoi, désireux de gloire autant que de richesse, il partit de Venise, et, à son arrivée à Ferrare, il fut reçu par le duc avec force caresses.

Les récits du biographe Arétin, quand il s'agit de faits contemporains, sont presque toujours véridiques dans l'ensemble, mais inexacts quant aux circonstances accessoires. De même dans celui-ci, dont l'autorité est augmentée par cette circonstance que son auteur se trouva à Ferrare peu après le fait qu'il raconte, et qu'il put vraisemblablement y recueillir les renseignements qu'il a résumés dans son livre, une certaine inexactitude vient se mêler à la vérité. Tout en tenant pour certain que le duc Hercule appela le Pordenone à Ferrare pour y dessiner les cartons des tapisseries qui étaient exécutées par son ordre, on ne saurait admettre qu'il ait fait venir d'Allemagne « un nombre infini d'ouvriers » : ces ouvriers, en effet, furent en petit nombre, et ils ne venaient pas d'Allemagne, mais de Flandre, pays où florissait surtout cette industrie. Il n'est pas plus exact qu'à Ferrare on ne trouvât pas « de bons dessinateurs de figures »; car personne n'ignore qu'à cette époque vivaient et travaillaient Benvenuto de Garofalo, le premier des peintres ferrarais, et les deux Dossi, dont l'un, comme chacun sait, excellait même dans la grande peinture, et Jérôme de Carpi, qui était capable d'œuvres plus importantes que de simples portraits, ainsi qu'on peut le voir par celles qui nous restent de lui. Il est vrai qu'aucun d'eux n'avait la facilité et la rapidité du Pordenone dans le dessin et la composition, ni son audace à aborder les plus grandes difficultés de l'art, qualités qu'il possédait à un degré presque unique; mais ils n'en étaient pas moins tenus par le duc lui-même d'exécuter le genre de travaux dont il chargeait le Pordenone; et la preuve en est dans les registres de dépenses de son intendance, desquels il résulte que les deux Dossi, Camillo Filippi et d'autres encore furent employés par lui à ces ouvrages.

Le chevalier Ridolfi [1] nous donne une longue et minutieuse description de ces cartons de Jean-Antoine de Pordenone, sans indiquer de quelle source il tenait ses informations, ni s'ils existaient encore. Là se déroulent une série de sujets empruntés à l'Odyssée, tout à fait conformes à la nature de son talent, et propres à faire ressortir son génie dans l'invention et la science de la perspective et des raccourcis. Des expressions du biographe on peut inférer que les cartons furent commencés à Venise, parce qu'après avoir terminé sa description il finit en disant que l'artiste, « sollicité par le duc, dut se rendre à Ferrare dans

1. *Le Maraviglie dell' arte,* Venise, 1648. P. I, p. 107.

l'intention d'y mettre fin aux cartons commencés. » Ici nous laisserons parler les documents.

Jusqu'en l'année 1538, on ne trouve point le nom du peintre dans les livres de dépenses et dans la correspondance des ambassadeurs d'Este, à Venise; on le rencontre, pour la première fois, dans la lettre suivante du duc à Jacques Tebaldi, son résident en cette ville.

Messire Jacques, nous avons fait écrire la lettre ci-jointe au magnifique messire Jean Cornaro, et nous avons expédié ce courrier tout exprès afin que ledit messire Jean fasse immédiatement en sorte que le peintre Pordenone s'en vienne à Ferrare et aille trouver messire Alfonsino, car nous avons à conférer avec lui sur certains desseins que nous avons conçus. C'est pourquoi nous voulons que vous lui remettiez la lettre ci-jointe et que vous insistiez auprès de lui, afin que le Pordenone se mette en chemin avec toute la diligence désirable. Et vous lui fournirez l'argent nécessaire à son voyage jusqu'ici, s'il en fait la demande. Et, si messire Jean était absent de Venise, ouvrez la lettre qui lui est adressée et acquittez-vous de la commission près le Pordenone, en insistant pour qu'au plus tard il se trouve à Ferrare vendredi ou samedi, car lundi prochain nous partirons pour Modène. Faites comme nous comptons que vous ferez, et portez-vous bien.

Ferrare, 16 septembre 1538.

Tebaldi s'empressa de se conformer aux désirs de son maître, et au bout de trois jours il lui fit part du résultat de ses démarches dans les termes suivants :

18 septembre 1538. Très-excellent Seigneur, Votre Excellence verra, par les lettres ci-jointes, ce qu'écrit le magnifique Jean Cornaro au sujet du voyage de messire Jean-Antoine Pordenone.

Désireux que V. E. soit satisfaite en ceci comme en toute autre chose, par l'entremise d'un de mes amis, qui l'est fort du peintre Pordenone, nous sommes allés ce matin trouver ledit Pordenone chez lui, et nous ne l'avons pas quitte qu'il n'ait promis d'aller auprès de V. E., et, pour plus de célérité, cette nuit il se mettra en route avec les barques de Padoue, et demain matin il montera à cheval et se rendra auprès de Votre Exc., s'il plaît à Dieu Votre Exc. voudra bien l'expédier bientôt, parce qu'il a fort à faire ici, surtout pendant tout ce mois-ci. Plus tard il sera tout disposé à faire ce que Votre Exc. voudra lui commander. C'est un honnête homme qui travaille continuellement et ne perd pas une minute. Je le recommande à Votre Exc. Il ne m'a pas demandé un sou pour ce voyage. Je me recommande aux bonnes grâces de Votre Exc. Le courrier que Votre Exc. m'a envoyé pour cette affaire accompagne le peintre Pordenone.

Mais Tebaldi s'était fié trop aveuglément aux promesses du peintre, et, le jour d'après, il se vit obligé de prévenir le duc que ce dernier ne venait plus à Ferrare. Voici ses paroles :

Le 20 septembre 1538, Venise.

Très-excellent seigneur, hier soir, jusqu'à deux heures de la nuit, je demeurai avec l'espérance que messire Jean-Antoine Pordenone devait partir pour aller trouver V. E. pour les raisons qu'elle verra dans mes deux précédentes. Ce matin, vers 13 heures, il est venu me trouver, me disant que tout hier il avait cherché à faire certaine chose et n'avait pu la faire, qu'il s'efforcerait ce matin de régler cette affaire, et, s'il y réussissait, partirait ce soir pour aller trouver V. E.

Puis, vers 19 heures, quand je rentrai à la maison pour dîner, je trouvai Pordenone qui m'attendait et qui me dit que, définitivement, il n'était pas possible qu'il allât trouver V. E. plus tôt que de demain en huit, et qu'alors, le samedi ou le dimanche, il partirait sans faute, et que, si V. E. ne se trouvait plus à Ferrare, et qu'elle le désirât, il irait la trouver partout où elle voudrait, pour exécuter les ordres qu'elle voudrait lui donner. Ainsi V. E. n'a qu'à donner ses ordres, et, si elle désire qu'il aille la trouver hors de Florence, il sera à propos qu'elle me fasse savoir où je dois l'adresser pour qu'il ait un logement, une monture et quelqu'un qui l'accompagne, et si je dois lui donner de l'argent et combien.

Pordenone, retardant son départ, Tibaldi envoyait, le 8 octobre, une nouvelle confirmation de sa promesse dans les termes suivants :

J'ai dit au peintre Pordenone tout ce dont V. E. m'a chargé; il m'a répondu qu'il est prêt à obéir quand elle lui transmettra ses ordres.

Nous ne trouvons plus de traces de cette négociation jusqu'au 12 décembre, et nous ne saurions dire si, dans cet intervalle, le peintre accomplit la promesse faite au duc, lequel renouvelait son invitation de cette manière :

Messire Jacques. Ayant entendu dire que le peintre Pordenone, au sujet duquel je vous ai écrit ces jours derniers, se trouve maintenant à Venise, nous voulons que vous lui fassiez entendre que nous désirons lui parler, et que, s'il vient, nous le tiendrons pour très-agréable. Portez-vous bien. Ferrare, 12 décembre 1538.

Cette fois, le Pordenone se conforma aux désirs du prince et mit un terme aux retards qu'il avait apportés jusque-là à son départ, averti sans doute par un secret instinct; il se rendit à Ferrare, et y fut accueilli fort honorablement, défrayé et logé dans l'auberge de l'Ange.

Mais, peu après son arrivée, dit Vasari, assailli par une violente oppression dans la poitrine, il se mit au lit à demi mort, et, son état s'aggravant continuellement, après trois jours environ, sans qu'il fût possible d'y porter remède, il termina sa carrière à l'âge de 56 ans. La chose parut étrange au duc et à ses amis, et pendant plusieurs mois il ne manqua pas de gens pour croire qu'il était mort empoisonné.

Vasari ne fut ni le premier ni le seul à se faire l'interprète de ces

bruits ; avant lui Marc-Antoine Amaltheo, poëte du Frioul, avait déploré l'événement dans une élégie latine sur la mort de son illustre compatriote, où il disait :

... Heu! dira sublatus sorte veneni;

et il ajoutait plus bas :

Vel dapibus succos miscuit ille graves;
Raptus es invidia[1].

Ridolfi, qui écrivait un siècle plus tard, fait aussi allusion à l'empoisonnement et en accuse ses rivaux « qui le voyaient fort aimé et favorisé par le duc. » La même pensée est exprimée par Boschini dans les vers suivants[2] :

Ta vaillantise était d'un galant homme ; au bout de ton pinceau était ton épée ; mais ton adversaire prit un autre chemin et rendit ton escrime inutile au moyen du poison.

Sans tenir grand compte des paroles de Ridolfi et de Boschini, postérieures d'un siècle à l'événement, et tout en faisant observer au préalable qu'au XVIe siècle on avait une extrême facilité à attribuer aux effets du poison ces maladies violentes qui présentaient une apparence un peu extraordinaire et des phénomènes inexplicables pour la science du temps ; il n'en reste pas moins vrai que le soupçon qui s'attache à la mort de notre artiste ne peut être entièrement repoussé, en tant qu'il s'appuie sur deux écrivains contemporains, qui avaient pu recueillir des informations exactes sur le lieu même de l'événement et les entendre de la voix même des parents et amis du défunt. Vasari, en effet, se trouvait à Ferrare un an à peine après ce lugubre accident[3].

L'élégie d'Amaltheo est de la même époque. Il est à croire qu'il était bien informé de ce qu'il affirmait, et qu'il a présenté la chose de la façon qui était généralement admise par ses compatriotes et par la famille du défunt. Mais, quoi qu'il en soit du fait lui-même, il nous reste à parler de la cause possible, sur laquelle Vasari ne dit rien et qu'Amaltheo place dans un sentiment d'envie, trouvant en cela un écho dans Ridolfi

1. *M. A. Amalthei epigrammata.* Ms de la bibliothèque de Saint-Marc, portant la date de 1547, cité par Maniago, *Storia delle arti friulane,* page 330 de la seconde édition.

2. *La Carta del navegar pittoresco Venetia,* 1660, page 207.

3. C'est ce qui résulte d'une lettre d'un certain frère Clément, datée de Ferrare, 10 octobre 1540, et insérée dans les *Lettres écrites au seigneur Pierre Arétin,* Venise, 1552. P. II, p. 109.

orsqu'il accuse ses rivaux « qui le voyaient fort aimé et favorisé par le duc. » L'absence d'un document qui prouve ou contredise formellement la chose nous dispense d'entrer dans des commentaires et des suppositions plus ou moins fondés, qui ne nous mèneraient à rien. Mais, quant aux rivaux en question, nous devons dire qu'il est difficile de les voir dans les artistes ferrarais, à cause de la brièveté du temps qui s'écoula entre l'arrivée du Pordenone à Ferrare et sa mort, temps qui était tout à fait insuffisant pour exciter l'envie et l'esprit de la rivalité au degré que suppose une si terrible vengeance, et aussi parce que c'était la coutume bien établie des ducs de faire venir et de protéger les étrangers. Titien, Pellegrino di Udine, qui fut, pendant plusieurs années, aux gages du duc Alphonse Ier, et les deux Flamands qui succédèrent, l'un après l'autre, au Pordenone dans l'emploi qu'il avait été appelé à remplir, n'eurent à subir aucune attaque. Mais les ennemis ne manquaient pas à Jean-Antoine, sur un autre terrain que celui de l'art, et l'on ne sait que trop comment, suivant les mœurs du temps, il s'engageait volontiers dans des querelles; les luttes cruelles et sanglantes qu'il soutint contre son propre frère, attestées par les documents que rapporte Maniago, en fournissent la preuve. Le vers où Boschini dit :

Au bout de ton pinçeau était ton épée,

peint à merveille le naturel de l'homme, dont le même écrivain dit un peu plus loin :

Il a couru çà et là, par le monde, défiant celui-ci et celui-là à livrer bataille.

Pour de tels hommes, en ce siècle batailleur, la chose étonnante serait qu'ils fussent morts de leur mort naturelle.

Le duc fut très-affligé de la mort de ce grand artiste, et après lui avoir fait faire de magnifiques funérailles, il songeait encore, s'il faut en croire Ridolfi, à lui élever un tombeau digne de lui, projet qu'il ne mit pas à exécution. Mais on n'a trouvé aucune trace de ses obsèques, ni de la pension qui dut lui être assignée; il est seulement question d'un présent de quelques aunes de drap foncé destinées à un manteau et un sayon, dépense portée au livre de caisse de la chambre, quelques jours après la mort du peintre (29 janvier 1539), dans les termes suivants :

Et ledit jour (29 janvier 1539)[1], vingt livres six sous, par ledit, au sieur André

1. La même dépense est portée au 24 janvier sur le registre de la garde-robe (*fondaco*) de la même année.

Roddo, drapier, pour le prix de sept aunes de drap foncé de soixante-dix qu'il a fournies à Jean-Antoine de Pordenone, peintre, à 58 sous l'aune, pour lui faire un manteau et un sayon que lui donne Son Exc. notre seigneur.

La mort du Pordenone est placée par Vasari en 1540 et non en 1539, qui est la véritable date. Cette erreur a sa cause dans l'inexactitude chronologique qui lui est habituelle, ou dans les manières diverses de calculer le temps, que suivaient les différentes parties de l'Italie. Dans un registre de décès que l'on conservait aux archives de Saint-François de Ferrare, se trouvait la mention que l'on peut lire dans une introduction anonyme aux *Vies des artistes ferrarais* de Baruffaldi, dont je possède une copie de la main de Joseph Boschini, éditeur et annotateur de ces *Vies*. En voici la teneur :

Un peintre, de Pordenone, enseveli à Saint-Paul, le 14 janvier 1539.

Et s'il pouvait subsister quelque doute, le document que je vais produire le dissiperait pleinement en fixant avec certitude la date de la mort de notre peintre au 12 ou au 13 janvier 1539, et non 1540, comme l'ont dit jusqu'ici tous les écrivains et biographes, sur la foi de Vasari.

Au cadeau déjà mentionné, le duc en voulut joindre un autre beaucoup plus important, en faisant remettre cinquante écus d'or à la veuve du peintre. La lettre où Tebaldi rend compte de la manière dont il s'est acquitté de la commission confirme surabondamment la date que nous avons assignée à la mort du Pordenone. Voici ce que dit Tebaldi :

Le 24 janvier 1539, à Venise. Très-excellent Seigneur, au reçu des cinquante écus que Votre Exc. m'écrit qu'elle a envoyés, je les ai immédiatement payés à la veuve du feu peintre Pordenone[1], suivant les instructions contenues dans la lettre de Votre Exc., du 18 du présent mois, auquel payement fut présent le prêtre, frère de cette femme, et cette femme elle-même, qui pleurait si fort, se désolant d'être laissée avec trois fillettes, un enfant mâle, et encore enceinte, qu'elle ne fit point de remercîment; le prêtre s'en acquitta à sa place; et à tous deux j'ai promis de leur venir en aide quand je le pourrai. Le courrier de Votre Exc. et mes serviteurs furent aussi présents au payement.

Le même Tebaldi, dans un livre où il consignait ses déboursés, a porté celui des cinquante écus dans des termes que je reproduis ici :

1. Élisabeth Frescolina, qu'il avait épousée après la mort de sa première femme, Elisabeth Quagliati. Elles étaient toutes deux du Frioul. L'histoire de la dame de Plaisance, que Vasari lui donne pour femme, n'est qu'une fable; plus fabuleux encore sont les commentaires et les romans qu'ont bâtis là-dessus d'autres écrivains.

1539. Je dois être crédité de cinquante écus d'or, en or, pour pareille somme que Son Exc. a fait remettre par moi à la femme de l'excellent peintre de Pordenone, mort à Ferrare, en l'hôtellerie de l'Ange, où Son Exc. l'avait placé pour travailler à des ouvrages de perspective.

Ce dernier document nous apprend encore que le Pordenone mourut dans l'hôtellerie de l'Ange, où, suivant toute vraisemblance, il était logé et défrayé par le duc, et qu'il travaillait pour lui à des ouvrages de perspective. Cela donne à supposer qu'il n'avait pas été appelé seulement pour dessiner les cartons dont Ridolfi nous a laissé une si prolixe description, et qu'il dit être restés inachevés faute d'un artiste capable de les continuer dans le style qu'il avait adopté, circonstance qui fait supposer, avec toute vraisemblance, qu'ils ne purent être appliqués à l'usage auquel on les destinait et qu'ils furent plus tard détruits. Nous n'avons pas de données certaines sur aucun autre ouvrage exécuté par lui pour les princes de la maison d'Este.

GIUSEPPE CAMPORI.

JOSEPH-MARIE VIEN[1]

(SIXIÈME ARTICLE.)

XVII.

IEN perdit donc d'abord son titre de chevalier, et, bientôt, le fruit de ses épargnes qu'il avait placées sur l'État lui fut enlevé, puis tous les corps dont il était membre se désorganisèrent dans ses mains, jusqu'à leur suppression.

L'Académie des beaux-arts fut de bonne heure en butte à de violentes attaques qui firent naître dans son sein de profondes dissensions.

Les choses étaient arrivées à ce point, que, dès le mois de février 1790, Vien crut nécessaire de lire à ses collègues un écrit qu'il avait composé, tendant à apaiser quelques académiciens qui demandaient nettement de nouveaux statuts plus conformes aux idées du jour. Ces réformateurs avaient rédigé leurs demandes et devaient les lire à la séance. Mais Vien proposa que les deux partis nommassent des commissaires, et ce premier engagement se termina par une décision prise en ce sens. Les novateurs obtinrent ensuite, et non sans peine, paraît-il, copie de l'écrit de Vien. « Après la séance levée, dit Georges Wille, il y eut encore un parlage infini qui dégénéra par-cy par-là en dispute... »

Le 10 avril 1790, il y eut à l'Académie des pourparlers et des disputes entre les officiers (les gradés) et les simples académiciens. Les com-

1. Voir t. XXII, p. 180, 282, 493; t. XXIII, p. 175 et 297.

missaires, dont l'élection avait été arrêtée, furent élus; il y en eut six de part en d'autre; ils devaient se réunir chez Vien le mardi soir suivant.

Le 2 août eut lieu une réunion extra-académique des académiciens : un président et deux secrétaires furent naturellement élus *ad hoc*.

Le 18 et le 31, séances générales pour la continuation de la rédaction des nouveaux statuts.

Même travail, continué le 4 septembre.

Le 6, Vien est élu président à l'unanimité. Mais Mme Guyard, Moreau, Regnault et Miger lui ayant vigoureusement résisté, il se retira de l'assemblée et fut suivi de la majeure partie des officiers; Wille, Boizot, Suvée, restèrent. Le fort de la discussion avait porté sur ce que les agréés voulaient être investis des mêmes droits que les académiciens. Comme, sur la demande de Vien, on avait précédemment élu Pajou pour le suppléer, celui-ci prit aussitôt sa place et l'assemblée put ainsi continuer d'être légale et compétente. La rédaction des statuts continua. Finalement il fut résolu que l'on présenterait une adresse à l'Assemblée nationale : cette adresse fut longuement discutée. Une députation devait la porter. Pajou choisit les huit ou neuf membres qui devaient être chargés de cette mission, et Georges Wille fut le premier nommé.

L'Académie de Saint-Luc, la jeunesse des peintres, qui était réduite à faire ses expositions annuelles sur la place Dauphine le jour de la Fête-Dieu, et les autres sociétés libres de Paris, ne manquaient pas de fomenter des agitations autour de l'Académie.

On affectait même de la considérer comme expirante. Un amateur, M. de Wailly, fonda la Société des Amis des Arts, et la première exposition qu'elle fit de ses tableaux et de ses gravures montra qu'elle avait une certaine importance et était généralement acceptée. On y remarquait des esquisses et des dessins de Vien, de Lagrénée, Regnault, Lebarbier, Peyron, Monsiau, des sculptures de Houdon, Clodion, Chaudet, etc., des gravures telles que la *Mort de Socrate*, par Peyron, etc.

La lutte était donc engagée sous plusieurs formes et sur plusieurs points, et les esprits, extrêmement divisés, se formaient en groupes très-divers. Aucun de ceux d'ailleurs qui avaient quitté l'Académie n'y étaient revenus.

Un incident néanmoins amena un rapprochement. A la séance du 20 septembre, l'assemblée académique apprit que Vien était souffrant. Mme Guyard proposa alors qu'on envoyât chez lui deux membres, pour s'informer, de la part de l'Académie réunie, de sa santé, et aussi pour l'inviter à reprendre sa place si son état le lui permettait. Van Loo et Wille sont nommés; mais celui-ci propose que la députation soit com-

posée de quatre personnes, et on lui adjoint Jolain et Guérin. On se rend sur-le-champ chez Vien, qui paraît très-sensible à cette attention et promet de se rendre à l'Académie au premier jour.

Rapport est fait à l'assemblée, qui se montre très-satisfaite.

Cependant la réponse à *l'adresse et projet de statuts et de règlements pour l'Académie centrale de peinture, sculpture, gravure et architecture, présentés par la majorité des membres de l'Académie royale de peinture et sculpture réunie en assemblée délibérante* était arrivée. Le 23 septembre, Vincent lut une lettre de l'Assemblée nationale qui assurait que l'Académie serait soutenue et protégée par la Nation à l'égal des autres académies, etc.

Sur ces entrefaites arriva Vien, à qui Pajou offrit de céder sa place. Il venait faire des remercîments. Comme on le pressait de reprendre son siége de président, il exposa longuement que, bien qu'il fût très-grand partisan de la concorde, la chose était pour le moment impossible. Le langage du discours était accentué; Moreau se crut personnellement attaqué dans plusieurs endroits, et répliqua. Il parla avec tant de respect pour Vien, tout en étant très-énergique dans sa propre défense, que Vien lui tendit la main, et ils s'embrassèrent les larmes aux yeux; c'est un témoin oculaire qui était assis entre eux deux, qui l'affirme. Vien se retira ce jour-là, mais pour revenir peu de temps après.

La réconciliation étant faite, l'Académie saisit avec empressement une occasion qui s'offrit de témoigner hautement à son directeur les sentiments d'estime et d'affection qu'elle avait pour lui. Miger, le graveur, avait reproduit, à l'insu de tout le monde, le portrait de Vien par Mme Guyard; il l'avait dédié à l'Académie. A la séance du 31 décembre 1790, il en présenta un exemplaire encadré à Vien, puis une épreuve à chaque membre. Il y eut des applaudissements unanimes. Pajou et Lebarbier proposèrent que l'Académie fît l'acquisition de la planche; Moreau et Vincent parlèrent dans le même sens, et les applaudissements recommencèrent. La résolution prise d'acclamation, Lempereur et Wille furent chargés de faire l'estimation de la planche qui, sur leur rapport, fut acquise au prix de 1,600 livres. La lettre de cette gravure est rédigée en ces termes : « Joseph Vien, premier peintre du roi. Ce portraît d'un homme célèbre sous la présidence duquel, pour la gloire des arts et le bonheur des artistes, il a été proposé de nouvelles lois académiques, en 1790, a été dédié à l'Académie royale, etc., par Miger. »

Les choses en restèrent là, lorsque le 11 novembre 1792 quelques artistes, dessinateurs obscurs, demandèrent à la Convention de supprimer les Académies. Leur pétition, appuyée par David, fut renvoyée au

Comité de l'instruction publique. Dès ce jour, l'Académie fut divisée par des inimitiés violentes, David étant à la tête d'un parti, Suvée, royaliste, attaché aux institutions, à la tête de l'autre.

Rien ne fut décidé cependant par la Convention; au contraire, peu de jours après l'arrivée de cette pétition, Roland, ministre de l'intérieur, écrivit à l'Académie de s'assembler extraordinairement pour élire un peintre d'histoire, en remplacement de Ménageot, directeur de l'École de Rome, qui venait de donner sa démission. Tout le monde vint voter, parce que, paraît-il, tout le monde ambitionnait la place; plusieurs séances furent orageuses, mais enfin Suvée fut nommé et le ministère le confirma.

Le respect ou l'indifférence de la Convention pour l'Académie ne la sauvèrent du reste pas. Peu de temps après cette élection, les ennemis de la compagnie qui avaient résolu d'en finir avec elle, envahirent tout à coup le lieu des séances, crièrent à plusieurs reprises cette phrase : « La voilà donc tombée cette Bastille académique ! » et se formèrent en Société *révolutionnaire* des Arts ! C'est ainsi que fut détruite l'Académie et que David devint le dictateur de l'Art.

En juillet 1793, au moment où allait s'ouvrir le Muséum national dans la grande galerie du Louvre, la Convention consacra par un décret cette prise de la Bastille artistique : toutes les académies furent supprimées, et on constitua une Commune générale des arts, dans laquelle étaient admis indistinctement tous les artistes et dont David fut le président. C'est au nom des artistes que fut faite l'exposition qui s'ouvrit le 10 août 1793 (an II), la dernière à laquelle Vien prit part et où il envoya *Hélène poursuivie par Hector pendant la prise de Troie.* Cette toile, de 13 pieds sur 10, qui avait été commandée par le roi pour faire partie de la suite pour laquelle Vien avait déjà donné *Briséis emmenée de la tente d'Achille* (1781), *Priam partant pour supplier Achille* (1783), le *Retour de Priam* (exposé en 1785), les *Adieux d'Hector et d'Andromaque* (1786, exposé en 1787 et en 1791) et qui a été, ainsi que cette dernière, exécutée en tapisserie des Gobelins, fut acquise par la Nation, fait qui constituait une récompense nationale.

Cette acquisition a donné lieu à une erreur qu'il est bon de relever.

Chaussard dit, dans le *Pausanias français*, que, en l'an II le gouvernement ayant appelé tous les artistes à un concours, Vien remporta le prix. Il fait, sur ce point, confusion avec la récompense nationale que Vien reçut par le fait de l'acquisition par la Nation de son tableau d'*Hector poursuivant Hélène.* Quant à ce concours, voici la part qu'y prit Vien. Le sujet proposé était le *Triomphe de la République.* Vien dit dans une

lettre adressée par lui, le 19 juin 1794, aux citoyens composant le « Comité d'instruction publique : » « J'ai essayé, à soixante-dix-huit ans, de tracer le triomphe de la République, *mais je n'ai pu terminer mon dessin dans les délais prescrits.* » Ce dessin « représentant le triomphe de la République, exposé pendant quatre mois au Sallon (*sic*) du Muséum, *étant parvenu trop tard pour être admis au concours,* » lui fut rendu (Voyez *Archives de l'Art français*).

Vien, sans renier ses convictions académiques, était trop considéré depuis trop longtemps pour ne pas être maintenu au nombre de ceux dont la France s'honorait. Son nom figure dans la liste de littérateurs et d'artistes adoptée par la Convention, le 27 vendémiaire an II et le 28 germinal an III, sur les rapports de Chénier et de Daunou. (Voyez le *Moniteur* des 17 nivôse et 29 germinal an III.) Parmi les littérateurs étaient pensionnés par l'État (?) : Adanson, Anquetil, Delille, Ducis, Laharpe, Lalande, Andrieux, Colin-d'Harleville, Parny, Rétif de la Bretonne, Naigeon, Parmentier, Sedaine, Sylvestre Sacy, etc., etc. ; parmi les artistes : Prudhon, Regnault, Ramey, Suvée, Carle Vernet, Gérard, Sablet, Vincent, Vien, etc.

Le 3 brumaire an IV, la Convention fonda l'Institut national des sciences et des arts. Il se composait de trois classes, dont l'une, celle de la littérature et des beaux-arts, comprenait une section de peinture ; les six membres qui la formaient étaient Vincent, Regnault, Vien, David, Taunay et van Spaendonck.

Nous n'avons pas lieu de croire que Vien se mêla très-activement aux débats qui purent avoir lieu dans le sein de l'Institut ; car les seules traces que nous ayons trouvées de sa présence aux séances sont deux Rapports ; l'un, lu 15 germinal an VI, dans la séance publique de l'Institut au nom de la commission nommée pour examiner les discours envoyés sur cette question : *Quelle a été et quelle peut être encore l'influence de la peinture sur les mœurs et sur le gouvernement d'un peuple libre?* est signé Vien, Vincent, David, Dufourny, Monge, Leblond, Andrieux. L'autre rapport, signé par Vien, fut fait à l'occasion de vases anciens qui avaient été trouvés dans un tombeau près de Genève et envoyés à l'Institut.

Du reste, le vieux maître était entré dans la période du repos. Pour compléter la liste de ses travaux, nous avons peu de titres à ajouter à ceux que nous avons donnés. Ce sont l'*Amour et l'Esclavage* (1789), toile de 5 pieds 10 pouces sur 4 pieds 10 pouces, qui est à Fontainebleau, une *Corbeille de fleurs,* et deux *Vases de fleurs* (1806), qui sont chez M. Bordes, ainsi que les six dernières esquises peintes de Vien, *Andromaque mon-*

trant à son fils les armes d'Hector (dont David dit en embrassant son maître : « Personne maintenant n'osera traiter ce sujet, c'est une place prise comme le *Testament d'Eudamidas*, par le Poussin »), le pendant (1809) et quatre *Bacchanales* (1808).

XVIII.

Mais n'anticipons pas. Il nous reste à raconter la vie de Vien sous le Consulat et sous l'Empire, sa nouvelle élévation, et les témoignages de vénération dont furent entourés par toute l'école et surtout par David les derniers jours du Nestor de l'art français, comme on l'appelait.

David joue à cette époque un si grand rôle dans la vie que nous retraçons, que nous ne croyons pouvoir mieux couronner notre récit que par l'exposé complet des relations de David et de son maître.

Boucher, appesanti par l'âge, n'avait pas voulu se charger de l'instruction de David.

« Vous irez chez Vien, avait-il dit au jeune homme : c'est un bon peintre, et qui professe bien; il est un peu froid; mais venez me voir souvent, et lorsque vous m'apporterez de vos ouvrages, je corrigerai les défauts de ce maître en vous apprenant à mettre de la chaleur et à casser un bras ou une jambe avec grâce. »

Le jeune David présenta à son nouveau professeur quelques dessins faits d'imagination; Vien en fut frappé et dit : « Il peut s'occuper dès aujourd'hui de peinture : il a deviné l'art. » Il promit à ses parents de surveiller ses études avec un soin particulier.

Les progrès de David furent étonnants, et au bout de deux années il osait concourir pour le grand prix de Rome.

Toutefois, il n'avait pas voulu consulter son professeur, et était allé de l'avant sans lui rien dire. Mais Vien apprit ce qui se passait, et, quoique l'Académie parût disposée à décerner le prix à David, il s'y opposa, pensant sans doute que son aiglon ne devait pas encore être lancé dans les airs. La *Minerve combattant Mars et Vénus*, de David, n'eut que le second prix.

Cette sévérité ne diminua pas l'affection de l'élève pour le maître; au contraire, il l'en aima davantage.

En 1773, David concourut encore, cette fois avec le consentement de Vien, qui tenait à le diriger de près, prévoyant qu'il serait, comme il le dit souvent dans la suite, « son plus bel ouvrage. » Mais l'Acadé-

mie fut très-divisée dans l'appréciation des *Enfants de Niobé percés de flèches*, et David n'eut rien. On sait qu'il voulut alors se laisser mourir de faim, et qu'il eut le prix l'année suivante. Nous avons rapporté les trois mémorables conversations qu'il eut avec Vien en 1775; il ne nous reste plus, pour être arrivés à l'année 1799, qu'à rappeler que la gravure par Vidal du fameux tableau des *Amours de Pâris et d'Hélène* (1778) est dédiée à Vien « par David, son élève, et Vidal, graveur. » A cette époque, jamais, sauf une seule fois, leur bonne entente n'avait été troublée.

C'était à la séance de l'Académie du 3 octobre 1789, à propos d'un élève de David, l'un des premiers qu'il ait pris. Il voulait que le jeune Germain Drouais, qui promettait beaucoup, et à qui il porta jusqu'à sa mort prématurée une affection paternelle, fût agréé. Vien s'y opposait, et il y eut entre eux une discussion fort vive. (David ne réussit pas.)

Ce même Drouais est la cause première de l'*Épître à Vien* de Ducis.

David disait souvent de Drouais : « En le perdant, j'ai perdu mon émulation : lui seul pouvait troubler mon sommeil. » Il le regrettait tous les jours. Il lui avait fait construire, dans le jardin de l'appartement qu'il occupait au Louvre, un petit monument dans lequel il avait déposé toutes les lettres de son élève. Ce monument, qui disparut en 1810, était alors placé près d'une volière. Ducis, inspiré par le rapprochement de ce tombeau et des tourterelles de la volière, composa quelques vers; puis, le sentiment développant chez lui l'idée mère, il fit une épître qu'il voulut dédier à David; mais celui-ci lui dit : « Tu es mon ami; on regarderait tes vers comme de l'encens; dédie-les plutôt à Vien, cela te fournira l'occasion de parler de mes condisciples. »

Voici cette pièce :

De l'École française heureux restaurateur,
Qui du grand art de peindre atteignant la hauteur,
Aux fécondes leçons as su joindre l'exemple,
Toi qu'en s'attendrissant l'œil du public contemple
Avec ce doux respect qui suit les cheveux blancs
Quand la vertu s'unit à l'éclat des talents,
Tu le sais, le beau seul a droit à notre hommage.
Vien, c'est toi le premier qui, vengeant son outrage,
Rendis à nos pinceaux l'exacte vérité,
D'un dessin vigoureux l'aimable austérité,
Le brillant coloris, la sévère ordonnance,
Et de l'art, en un mot, le charme et la science.
Pour plaire et pour toucher, oui, ta voix leur apprit
A s'adresser au cœur, sans trop chercher l'esprit;

Comment, belle sans art, et riche sans parure,
La vérité sortait du sein de la nature.
Aussi ton seul aspect a flétri les atours
Dont un luxe indigent accablait les amours,
Ces éternels berceaux, ces fleurs toujours écloses,
Qui m'auraient fait haïr le printemps et les roses.
On voit tous ces bergers, amants de leurs miroirs,
De leurs rubans chargés s'enfuir vers les boudoirs,
Et, serrant de dépit ses galantes merveilles,
La Flore des salons remporta ses corbeilles;
L'histoire enfin pour toi sentit sa dignité,
Reprit sous tes pinceaux sa force et sa fierté;
Pour frapper nos regards par d'augustes exemples,
Leur céleste splendeur éclata dans nos temples.
La Fable aussi par toi, comme un livre charmant,
S'ouvrit pour nous instruire, et plus innocemment.
Quand son rapt criminel a soulevé la Grèce,
Si l'indolent Pâris, au gré de sa mollesse,
(Lui qui seul de la guerre alluma les flambeaux),
Soupire auprès d'Hélène au bruit de ses fuseaux,
L'infatigable Hector, l'œil brûlant de courage,
Hector, couvert de fer, et sortant du carnage,
Vient lui montrer sa lance, et sa gloire et ses traits,
Suspendus sans honneur aux murs de son palais.
. . . . . .

Je quitte ce chef-d'œuvre; un autre ici m'appelle;
Du Guide, du Corrége, admirateur fidèle,
Par les Grâces conduit, ton pinceau ravissant,
Dans les bras de Vénus me peint Mars languissant
. . . . . .

Ainsi par tes leçons, par d'illustres travaux,
Toi-même, avec plaisir, tu créas tes rivaux.
Déjà naît une École en grands maîtres fertile.
Que de nobles travaux! . . . . . .
. . . . . .

Ici le poëte passe en revue les principaux tableaux de Regnault, de Vincent, de David, de Taillasson.

Vien, quel est ton bonheur quand tu vois ces ouvrages,
Ces fils de tes enfants ravir tous les suffrages!
Les puissants rejetons que ta séve a produits,
Célèbres dès longtemps, sont chargés d'heureux fruits,

Qui, fameux à leur tour, sont près d'en faire éclore
Que tes vastes rameaux ombrageront encore.
A tes nobles leçons ils n'ont pu déroger,
Et tous près de leur père ils viennent se ranger.
L'aigle est le fils de l'aigle, et le ramier timide
N'engendre point son vol ni son œil intrépide.
Avec eux, de leurs noms, de ta gloire escorté,
Tu t'avances vivant dans la postérité.
Tes talents sans orgueil, ta vie et longue et pure
Donne un maître, un Nestor, un père à la peinture.
Ton front si jeune encore sous tes cheveux blanchis,
Tes yeux, dès lors, du temps semblent s'être affranchis.
Vois l'Apollon romain sourire à ton École.
Te voilà dans Paris au pied du Capitole.
Dans le champ des beaux-arts, tous amis et rivaux,
Tes enfants avec joie ont saisi leurs pinceaux.
Vois ces enfants si chers, dont l'essaim t'environne,
Te montrer leur travaux, t'apporter leur couronne.
Ainsi Diagoras, chez les Grecs vénéré,
De sa cinquième race avec pompe entouré,
Vit les fils de ses fils, dans des fêtes publiques,
Couvrir ses cheveux blancs de lauriers olympiques.
Etc., etc.

On peut rapprocher cette pièce, pour le sentiment et l'idée qui y dominent, autant que pour le goût et le style, du Discours adressé au citoyen Vien par les élèves du citoyen David dans une fête qu'ils lui donnèrent le 9 brumaire an IX. Dans ce curieux morceau d'éloquence républicaine on y lit au milieu d'un grand galimatias pseudo-grec : « Vien fut le maître de David, David fut notre maître : notre gloire est à David, la gloire de David est à Vien. Célèbre vieillard! que ta longue carrière a été glorieusement remplie! Tes derniers jours sont aussi beaux que ceux où ton génie, à son lever, luttait contre le mauvais goût; que ceux où, dans les jeux de son midi, il le voyait disparaître. Tu as vaincu des maîtres d'autant plus dangereux dans leurs opinions qu'ils se croyaient inspirés; tu as renversé des systèmes d'autant plus funestes qu'ils faisaient oublier la nature..... David, ton élève (les Grecs eussent dit ton fils), tenant avec une vigueur nouvelle le flambeau que tu lui as remis, étend, distribue une lumière qui devient de plus en plus éclatante... Le culte de l'antique était oublié. Qui le croirait? de froides idoles en avaient pris la place... C'est Vien, c'est David, qui se sont faits les apôtres et les ministres de l'antiquité; c'est par eux que s'est opéré dans les arts cette belle révolution... Élèves des illustres rivaux de notre maître, cette

fête ne serait pas complète si l'expression de nos sentiments ne parvenait jusqu'à vous. Oui, Vien nous appartient à tous. Ses principes ont germé dans toutes les écoles... »

En faisant d'une manière aussi nette rendre à Vien ce qui appartenait à Vien, David montrait que ses sentiments n'avaient pas changé depuis ce jour où il écrivait de Rome à son maître : « S'il y a quelque chose de passable dans mon tableau, c'est qu'il est fait dans votre goût. »

Nous approchons du terme de cette belle vie si exemplaire et si utile. Nous l'avons vue se dérouler, se développer, s'épanouir, et maintenant il semble, malgré les hommages privés auxquels nous venons d'assister, que nous soyons arrivés au moment où, déclinant, elle va finir dans l'obscurité comme elle y a commencé. Il semble que la fortune ne veut pas pardonner à cet homme d'avoir réussi à force de vertu et de travail, et qu'elle veut que son lit de mort soit attristé par une déception définitive et immense : la pauvreté. — Il n'en fut pas ainsi.

La société se réorganisait. Les maux causés par la tourmente étaient réparés. Les pouvoirs se reconstituaient. Le besoin du vrai et du beau se faisait de nouveau sentir. Les savants et les artistes étaient de nouveau en honneur.

C'est ainsi qu'un jour, le 4 nivôse an VIII (décembre 1799), tandis que Vien, à quatre-vingt-quatre ans, supportant sans faiblir une adversité qu'il n'avait pas méritée, mettait la dernière main à ses dessins sur le *Bonheur de la vie,* un de ses compatriotes et ancien ami, Chaptal, venait, avec tous les ménagements dus à cet âge, lui annoncer et le préparer à apprendre une grande nouvelle qui le combla de joie. Amenant la conversation sur les pertes qui l'avaient réduit à la médiocrité, mêlant aux questions les espérances, puis ôtant par degrés à ces dernières ce qu'elles avaient de vague, il finit par l'informer que le citoyen Vien, membre de l'Institut national des sciences et des arts, réorganisé en 1795, était sénateur de la première promotion.

Voici comment cette nomination s'etait faite.

Dans les premières années du Consulat, David, intime de Bonaparte, déjeunait souvent avec lui. Un jour qu'ils étaient à table on apporta au Premier Consul la liste des personnes qui devaient composer le Conseil d'État. Il la lut avec attention, puis, se tournant vers le peintre, il lui dit : « C'est la liste des Conseillers d'État, votre nom n'y figure pas ; je vais réparer cet oubli. — Citoyen Premier Consul, répliqua David, je ne veux plus me mêler de politique. J'y ai consacré les plus belles années de ma vie, qui ont été perdues pour mon art. Laissez-moi dans

mon atelier. C'est là que je puis rendre encore des services utiles à mon pays. » Le général Bonaparte insista, mais en vain; l'artiste fut inébranlable. Pareille conversation eut lieu entre eux au sujet de la liste du sénat; même refus de la part de David; seulement il ajouta : « Puisque vous daignez honorer les arts en plaçant le nom d'un artiste sur cette liste, mettez-y celui de Vien : c'est mon maître et celui de mes rivaux. Ce sera la récompense de toute une vie consacrée à l'enseignement, et ce choix, à coup sûr, rencontrera l'approbation générale. » Vien fut aussitôt inscrit.

Il venait au rang qu'il avait si légitimement conquis.

Le 9 vendémiaire an XII, il fut compris dans la promotion générale de tous les hauts dignitaires dans la légion d'Honneur, et nommé chevalier.

Le 25 prairial suivant (14 juin 1804), il fut créé d'emblée « commandant de l'Ordre. »

Enfin, nommé en 1808 recteur-professeur des écoles spéciales de peinture et de sculpture de Paris, il fut fait comte de l'Empire le 26 avril de la même année.

Sa position financière, à cette époque, semble aussi avoir été fort belle, si nous en jugeons d'après les projets de décoration et d'ameublement dessinés par Percier et Fontaine pour son hôtel du quai Malaquais, n° 3, qu'il habita de 1806 jusqu'à sa mort. Ces projets, conçus dans le style de l'Empire, sont fastueux.

Tant de bonheur ne le changea pas. Un jour qu'il montait en grand costume dans sa voiture pour se rendre au Sénat, il vit un homme qui le regardait d'un air affectueux et craintif; il le reconnaît : c'est un de ses anciens élèves. Vien ne s'arrête pas à ce que sa tenue indique un état voisin de l'indigence; il lui tend la main; le pauvre peintre s'avance; il est dans les bras de Vien : « Mon cher maître, lui dit-il les larmes aux yeux, je reconnais bien là votre bonté : les honneurs ne vous ont pas changé. — Mon ami, répondit Vien, venez me voir, vous ne trouverez jamais en moi que le peintre. »

La dignité de sénateur le flattait toutefois, et il se plaisait à dire, lorsqu'il s'était attardé en visite : « Vous me faites tout oublier, madame, même l'heure du sénat. »

Vien était le doyen de l'illustre assemblée, lorsque le cardinal du Belloy, archevêque de Paris, plus âgé que lui, fut nommé sénateur. A la fin de la séance de réception, Vien alla le trouver et lui dit : « Monseigneur, je ne suis pas content de vous : vous m'avez fait perdre ma place... de doyen du sénat. — Eh bien! lui dit gaiement Son Éminence,

si vous êtes homme d'honneur, vous me rencontrerez chez moi aujourd'hui même : nous viderons la querelle la fourchette à la main. » On assure que leur conversation à ce dîner prouva que l'âge n'avait pas éteint la vivacité de leur esprit. — Vien redevint le doyen au bout de peu de temps (1808).

Les jours de Vien s'écoulaient dans une profonde sérénité. Sans aucune infirmité morale ou physique, jouissant d'une santé parfaite, due sans doute à la douceur et à la pureté de ses mœurs, parlant avec facilité, doué d'une mémoire étonnante qui lui fournissait le souvenir de faits même d'une importance secondaire qui s'étaient passés quatre-vingts ans plus tôt, il avait la satisfaction de voir David, son converti, confirmer et faire triompher avec éclat ses doctrines.

Son temps se partageait entre le sénat, ses travaux artistiques, la révision de ses Mémoires, qu'il avait composés en 1803 pour égayer ses soirées, et les jeunes gens qui venaient le consulter comme un oracle, et qu'il aimait à conseiller; car, bien qu'il n'eût plus d'élèves depuis son retour de Rome, sa maison était une sorte de Lycée où se réunissaient les amateurs, les gens de lettres et les artistes.

C'est sans doute ce qui porta Vien à recueillir et à résumer dans un Mémoire étendu, qu'il lut devant la classe des beaux-arts à l'Institut, tout ce que soixante-dix années d'observations, d'études, de méditations, de travail et de succès lui avaient appris. Dans ce discours, dont nous ne possédons qu'un résumé lu par Vincent le 4 octobre 1806 à la séance publique de sa *classe*, les principes de Vien se formulent nettement, se développent dans leur plénitude et s'affirment avec une sorte de majesté. Ce testament artistique est intitulé : « *Des idées générales sur la peinture et les arts d'imitation.* »

Il travailla jusqu'à son dernier jour. Il peignait le matin et passait ses soirées au milieu de ses amis, qui le jour de sa fête surtout s'empressaient chez lui, ou bien entouré de sa famille, qui ne le quittait pas, de sa femme, qu'il eut la douleur de perdre en 1808, de son fils, de sa belle-fille et de son beau-frère.

Après son dîner il s'étendait sur une chaise longue, et tandis qu'on le croyait endormi il composait dans sa tête des tableaux où il entrait de nombreuses figures; puis il se levait et les dessinait.

C'est ainsi qu'il fit, à quatre-vingt-douze ans, l'année même de sa mort, l'esquisse d'*Andromaque en pleurs montrant à Astyanax les armes d'Hector.*

Le 27 mars 1809, à quatre-vingt-treize ans moins trois mois, il s'éteignait doucement, sans maladie et sans douleur, dans les bras de ses

enfants, après avoir reçu les secours de la religion, sa mort étant comme le soir d'un beau jour.

Ses funérailles se firent en grande pompe au Panthéon, au milieu des députations du sénat, de l'Institut, de tous les élèves de David, d'élèves de toutes les écoles de France et d'un concours extraordinaire de personnes appartenant à toutes les classes de la société. Au sortir de l'église, deux sénateurs et deux académiciens tenaient les cordons du poêle.

Ces hommages étaient dus à l'homme autant qu'à l'artiste.

FRANCIS AUBERT.

PORTRAIT DE VIEN.

Fac-simile d'un dessin de David.

EXPOSITION DE TABLEAUX PRIMITIFS

A BRUGES.

C'est à la Belgique que revient l'honneur d'avoir fait les découvertes les plus importantes, pour l'histoire de l'art, en feuilletant ses archives avec soin et intelligence. Grâce aux recherches actives de ses critiques on commence à voir un peu clair dans les vies des van Eyck, de Rogier van der Weyden, de Memlinc et de quelques-uns des satellites qui gravitèrent autour de ces hommes de génie. A M. Wauters nous devons de précieux renseignements sur Rogier van der Weyden et la restitution à Bellegambe, un peintre français, du célèbre polyptique de Douai. Par M. Pinchard, nous connaissons nombre de documents curieux, et M. James Weale nous a révélé l'existence de Gérard David, l'auteur du superbe tableau de Rouen et de maints chefs-d'œuvre longtemps attribués à Memlinc [1]. C'est encore à M. James Weale que nous sommes redevables de savoir sur Memlinc quelques faits importants qui ne permettent plus de croire à la légende qui faisait de « *Hans Hemling* » un pauvre soldat blessé, arrivé mourant à l'hôpital de Bruges, recueilli avec charité par les sœurs, soigné et guéri par elles, et les remerciant en leur léguant le chef-d'œuvre du xve siècle. Par documents authenti-

1. Voir, sur Gérard David, *le Beffroi*, t. I, p. 223 et 296; t. II, p. 232, 288 et 320; la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 542, et t. XXI, p. 489.

ques, M. Weale a établi d'une manière irréfutable que Memlinc était fixé à Bruges dès 1479; qu'il y était propriétaire, en 1480, de trois maisons couvertes en tuiles et d'un terrain situé rue du Pont Flamand; qu'en la même année il était un des bourgeois notables de Bruges qui prêtèrent de l'argent à Maximilien pour subvenir aux frais de la guerre contre la France; qu'il eut comme élève Hans Verhanneman et Paschier van der Meersch; qu'il vivait encore en septembre 1492, mais que, le 10 décembre 1495, il était mort, laissant trois enfants ayant moins de vingt-cinq ans. Mais si on commence à entrevoir quelques lumières dans l'histoire de ces temps reculés et glorieux, il reste cependant encore bien des secrets à pénétrer et c'est pour arriver à ce but que la guilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, de Bruges, eut l'excellente pensée d'organiser une exposition de tableaux primitifs et d'en confier l'exécution à M. James Weale. On ne pouvait mieux choisir le lieu, vu la facilité que chacun trouvait, en quittant l'Exposition, d'aller consulter les chefs-d'œuvre de van Eyck, de Memlinc et de Gérard David, au Musée, dans les églises et à l'hôpital Saint-Jean. Malheureusement, les belles peintures de cette époque sont rares, placées presque toutes dans les galeries publiques ou détenues par de riches amateurs qui, à ce moment de l'année, courent l'Europe. L'activité de M. Weale a su vaincre en partie ces obstacles, et l'on a pu voir réunis à Bruges un certain nombre de peintures intéressantes pour l'histoire et quelques vrais chefs-d'œuvre.

Nous parlerons tout d'abord d'un portrait de Jean van Eyck, représentant en buste un homme d'une soixantaine d'années, la tête couverte d'un bonnet en zibeline, le corps vêtu d'un justaucorps en satin rouge et caché, en partie, par une houppelande grise, garnie d'un col et de manchettes en zibeline. Modelée en pleine lumière, à peu de frais, dans un faire un peu sec qui rappelle beaucoup, par l'exécution comme par le style, le portrait de Georges van der Pale dans le tableau votif du musée, cette tête est une merveille par ses accents de vie. Peinte d'après nature, avec une vérité saisissante, sans aucune idée d'embellir le modèle, et avec la volonté bien arrêtée de n'omettre aucun des mille plis de la peau, il doit être facile d'établir l'identité du personnage, si toutefois il existe de lui un second portrait authentique. Le catalogue a inscrit le nom d'Antoine de Bourgogne, mais M. Weale hésite, et il a raison. Ce n'était point cependant sans motifs qu'on avait tout d'abord songé à ce personnage. La richesse des fourrures, les deux bagues qui ornent le quatrième doigt de la main droite, la chaîne d'un beau travail à laquelle est suspendue la clochette de saint Antoine, indiquent suffisamment un homme riche et puissant qui devait s'appeler Antoine. Mais, après réflexion, peut-on admettre que ce personnage, dont le visage sillonné de rides accuse pour le moins soixante ans, puisse être Antoine de Bourgogne, le deuxième fils de Philippe le Hardi, qui ne vécut que trente et un ans, ou Antoine de Bourgogne, dit le Grand Bâtard, qui n'avait que vingt ans quand van Eyck mourut en 1440? Évidemment non. Mais que nous importe le nom de ce personnage? Ne nous suffit-il pas de savoir que ce portrait est une merveille et qu'il appartient à la galerie de M. Suermondt, d'Aix-la-Chapelle, qui a encore envoyé à Bruges une Vierge donnée par MM. Mundler, Waagen et Lübke à Jean van Eyck et qui reproduit, à quelques détails près et dans une manière différente et plus lourde, le charmant tableau du musée d'Anvers? Nous n'arrêterons pas le lecteur devant le vaste triptyque représentant une Vierge adorée par un donateur, et qu'on dit être une œuvre laissée inachevée par Jean van Eyck, quand elle nous semble, avec plus de certitude, être une copie faite librement quelque cent ans après la mort du grand maître. Passons donc outre et allons admirer les œuvres superbes que le catalogue

enregistre sous le nom de Memlinc. La plus importante est un triptyque à M. Wolsey-Moreau, de Paris. Dans le panneau central est représenté le Christ en croix, pleuré par la Vierge et saint Jean, adoré par un chevalier et une dame assistée de son jeune page qui fléchit un genou en terre. L'écu, placé derrière le seigneur, avec son fond d'azur sur lequel se détache un lion d'or lampassé de gueules, tenant dans sa patte gauche une pomme, indiquerait, par sa forme, un gentilhomme flamand ou bourguignon ; et cependant le page, avec ses chausses mi-partie rouges et bleues, sa calotte rouge et son tabard armorié, fascé, nébulé d'azur et d'argent avec bordure de gueules, désigne, à première vue, suivant M. Vallet (de Viriville), une dame italienne. Elle devait s'appeler Marguerite, s'il faut en croire la fleur blanche, frangée de rouge, qu'on aperçoit au milieu de l'annel soutenu par le monstre fantastique qui sert de cimier au casque. Autour de l'écu pendent des lambrequins formés de rubans rouges, blancs et bleus. Par ces armoiries il serait possible de déterminer quel est le seigneur qui fut assez heureux pour unir sa main à celle d'une Italienne si charmante. Mais c'est affaire aux savants, et pour nous, qui ne le sommes pas, nous nous contenterons d'admirer la grâce exquise de cette jeune damoiselle dont le profil si fin et la taille mince et cambrée dénotent une race privilégiée et révèlent, dans le peintre, une manière de voir et d'interpréter la nature plus élevée que celle habituelle aux van Eyck. Des pensées analogues viennent à l'esprit de quiconque examine le jeune varlet au corps élégant, au visage distingué, qui contraste si étrangement avec la figure rude et l'attitude pesante et embarrassée de celui qui est son seigneur et maître. Nous louerons encore, dans cette peinture, le ciel lumineux et savamment dégradé, le paysage charmant, coupé de collines, sur l'une desquelles s'étage une ville fortifiée qui reflète ses murs dans une eau transparente, et nous parlerons des volets qui accompagnent si bien le panneau central. Sur celui de gauche on voit la Vierge adorant l'enfant Jésus, saint François d'Assise agenouillé et Philippe le Bon tenant un faucon sur son poing et vêtu d'une tunique en brocart que recouvre un manteau écarlate doublé d'hermine. Sur le volet de droite, on remarque saint Jean-Baptiste, puis sainte Catherine et sainte Barbe, dont les visages légèrement ovoïdes avec leur grand front bombé et leur petit menton saillant, rappellent assez plusieurs saintes des tableaux de l'hôpital, auxquels font encore songer les tons laqueux de la robe lilas avec manches carminées. C'est également aux grisailles qui décorent extérieurement les volets du petit triptyque de l'hôpital que l'on se reporte en considérant celles qui, dans la peinture de M. Wolsey-Moreau, nous représentent, d'un pinceau surprenant de fermeté et de netteté, les figures de saint Jérôme et de saint Georges, placées dans des niches, comme des statues posées sur des socles rocailleux. Dans les traits altérés du Christ, dans la figure du saint Jean-Baptiste, surmontée de la légende : *Ecce agnus Dei, qui tollit peccata mundi*, on peut trouver également des analogies frappantes avec les mêmes personnages figurés dans le diptyque de M. Fuller Russel, qui mérite de notre part une mention spéciale. Sur le panneau de gauche, Jeanne, fille puînée de Charles VII, roi de France, et première femme de Jean II, duc de Bourbon, assistée de saint Jean-Baptiste [1], est agenouillée devant un prie-Dieu couvert d'un tapis aux armoiries de Bourbon et de France. L'enfant Jésus, porté par la Vierge assise au-dessous de Dieu le père, au milieu d'une auréole de feu, bénit la princesse. Mais si bien exécuté que soit

1. Au-dessus de ce saint, comme dans le tableau de M. Wolsey-Moreau, on lit : *Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi.*

ce panneau et malgré tous les charmes de la gracieuse dame, l'attention se porte involontairement sur la superbe composition qui occupe le second panneau. Le Christ en croix entre les deux larrons est un chef-d'œuvre à tous les titres, comme mise en scène, comme couleur, comme mimique et comme sentiment. Dans cette foule qui se presse autour de la croix, mue par des motifs divers, on ne saurait trop admirer la variété des physionomies et l'art admirable avec lequel le peintre a su mettre tant d'expressions variées en accord parfait avec la complexion physique de chacun. A côté de soldats qui assistent indifférents à ce drame par ordre de leur chef, on remarque des personnages entraînés par le fanatisme religieux, la colère ou la curiosité, tandis que derrière sainte Madeleine, qui tend les bras vers le Seigneur, les saintes femmes, groupées dans un coin, les joues baignées de larmes, entourent la mère de Dieu évanouie entre les bras de saint Jean. Cette scène pathétique et mouvementée se passe sous un ciel assombri par de gros nuages, qui ajoutent à l'effet dramatique et font apparaître la bande lumineuse de la zone inférieure du ciel comme une aurore nouvelle s'élevant sur les murs de Jérusalem. Ne quittons pas cette œuvre aussi exquise que les miniatures de la châsse de sainte Ursule, sans signaler à l'attention des raffinés l'homme au visage vu de face et en raccourci. Sa ressemblance avec celui qui, dans la châsse de Memlinc, hisse les voiles du navire, ne permet guère d'admettre que la même main ne les a point tracées toutes deux. Rappelons enfin que plusieurs des groupes et des personnages de la peinture de M. Russel offrent une similitude si absolue avec un dessin du British-Museum, qu'il faut y voir la première pensée de cette composition.

Après ces chefs-d'œuvre, il nous reste encore à citer une charmante Vierge, à M. Wolsey-Moreau, qui, avec son bandeau orné de perles et sa robe richement frangée autour du col, rappelle beaucoup une Vierge avec son enfant qu'on admire à l'hôpital; un panneau détaché d'un diptyque sur lequel van der Goes, suivant M. Weale, aurait peint, avec des couleurs tendres et au moyen de légers frottis, Jean du Cellier avec son protecteur saint Jean-Baptiste, et enfin une toile sur laquelle Lancelot Blondeel a figuré, en 1523, pour la corporation des chirurgiens-barbiers, les légendes de saint Côme et de saint Damien, encadrées dans une architecture dessinée en noir sur fond d'or, avec une richesse de détails qui prouve surabondamment la fécondité de l'artiste auquel on doit le plan de la célèbre cheminée du Franc de Bruges, et nombre de modèles pour vitraux, tapisseries, dalles tumulaires, chandeliers et autres objets mobiliers.

Nous devrions encore parler d'une *Déposition de croix*, de Gérard David; d'un *Repos en Égypte*, par Pierre Claeis, à M. Ruhl, de Cologne, et de plusieurs portraits dus à Pierre Pourbus; mais comment s'attarder devant des œuvres intéressantes quand on a à revoir les chefs-d'œuvre qui depuis des siècles attirent les étrangers à Bruges. En sortant de l'Exposition nous dirigeâmes nos pas vers le musée où, le croirait-on? par ordre municipal, nous ne pûmes pénétrer qu'après avoir payé 50 centimes! Trop d'autres écrivains plus habiles ont discouru sur les mérites du portrait de la femme de Jean van Eyck, du *Saint Christophe* de Memlinc, et du *Baptême du Christ*, que M. Weale a restitué à Gérard David, son véritable auteur, pour que nous ayons à en parler; aussi nous bornerons-nous à entretenir nos lecteurs de quelques faits administratifs. Après les découvertes heureuses de M. James Weale, après l'exemple donné par les musées d'Anvers et de Bruxelles, où le public trouve des catalogues excellents, contenant des renseignements précieux sur les peintres et leurs œuvres, des

fac-simile de monogrammes et de dates tracés avec soin, il n'est plus permis aux conservateurs du musée de Bruges de laisser vendre un catalogue qui ne donne que le nom du peintre, le titre de l'œuvre sans explication aucune, et cela quand il serait si facile de livrer aux visiteurs l'excellent guide publié par M. Weale.

Malheureusement ce reproche n'est point le plus grave que nous ayons à adresser à la direction du Musée, qui a laissé imprudemment détruire deux pages importantes. Tous les amateurs se souviennent d'avoir vu, à Bruges, une *Mort de la Vierge* gravée, dans l'*Histoire des peintres* de M. Charles Blanc, sous le nom de Jean Schoreel. Eh bien, sur cette œuvre, admirable de sentiment, la main d'un restaurateur inintelligent s'est promenée, en a enlevé tous les glacis, et actuellement ce tableau, lavé à outrance, montre des chairs blêmes comme celles des fantômes et des draperies bleues qui offensent le regard. Cette peinture n'est point la seule que nous ayons à regretter; une Vierge avec l'enfant Jésus et saint Jean-Baptiste a été traitée avec le même sans façon, et est devenue indigne de figurer dans une collection publique. Comment se fait-il que les directeurs d'un musée se soient laissé aveugler par l'amour excessif du clocher au point de confier à un empirique provincial des œuvres précieuses par leur beauté et leur rareté, quand il était si facile de les envoyer à Paris, à Londres, à Bruxelles, où d'habiles restaurateurs sont trop souvent appelés à acquérir de l'expérience! Si on veut conserver quelques pages mémorables de ces époques reculées et glorieuses, il est temps que tous nous nous pénétrions de la pensée que les chefs-d'œuvre n'appartiennent ni aux particuliers, ni aux villes, mais qu'ils sont des usufruits dont la propriété est à l'humanité.

A l'hôpital Saint-Jean, nous n'avons à déplorer aucune restauration moderne. Avec le même plaisir qu'autrefois, nous avons revu le *Mariage de sainte Catherine* [1], l'*Adoration des mages* et la *Châsse de sainte Ursule*, couverte, sur ses deux larges faces, de ravissantes miniatures, exécutées d'un pinceau si fin qu'elles font paraître négligées les grandes figures qui décorent les côtés et faibles les figures des médaillons, que d'ailleurs leur faire un peu lourd et les tons violacés des carnations permettent d'attribuer à une autre main que celle de Memlinc. Le portrait de Martin van Newenhoven a éveillé en notre âme la même admiration que par le passé; longtemps nous avons admiré son dessin ferme et pur, sa couleur puissante et chaude, son modelé large et serré qui prédisposent à croire que Memlinc a connu les portraits d'Antonello de Messine, et qu'il les a pris pour modèles. Mais pourquoi une telle œuvre est-elle reléguée au fond d'une salle, loin de la lumière? Ne serait-il pas juste de placer ces chefs-d'œuvre de Memlinc sous un jour favorable, à part, loin de toutes peintures qui puissent leur nuire par la prestesse trop apparente du pinceau, et dans une salle convenablement décorée pour les faire valoir? Loin de nous la pensée de demander un salon luxueux, enrichi d'or et de couleurs vives. Un tapis sombre; un ton mat, vert clair ou brun rouge, répandu sur la muraille pour en éteindre le blanc trop vif qui écrase les lumières des peintures; une balustrade à hauteur d'appui, solidement fixée à une distance raisonnable pour permettre de bien voir et à l'aise, sont les seules améliorations qu'il conviendrait de faire. Ces réformes peu coûteuses seraient un hommage légitime rendu à la mémoire de Memlinc, en même temps qu'un acte de bonne

1. Dans cette peinture, la sainte Catherine rappelle la sainte du tableau de M. Gatteaux, et les draperies d'or étendues derrière la Vierge, ainsi que le tapis posé sous ses pieds, offrent de frappantes analogies avec les draperies et le tapis du tableau de M. le comte Duchatel, gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts* t. XII.

administration. Mieux vues, les œuvres de cet illustre artiste gagneraient en valeur, augmenteraient, s'il est possible, en renommée et, en attirant plus d'étrangers, deviendraient pour l'hôpital une plus grande source de revenus.

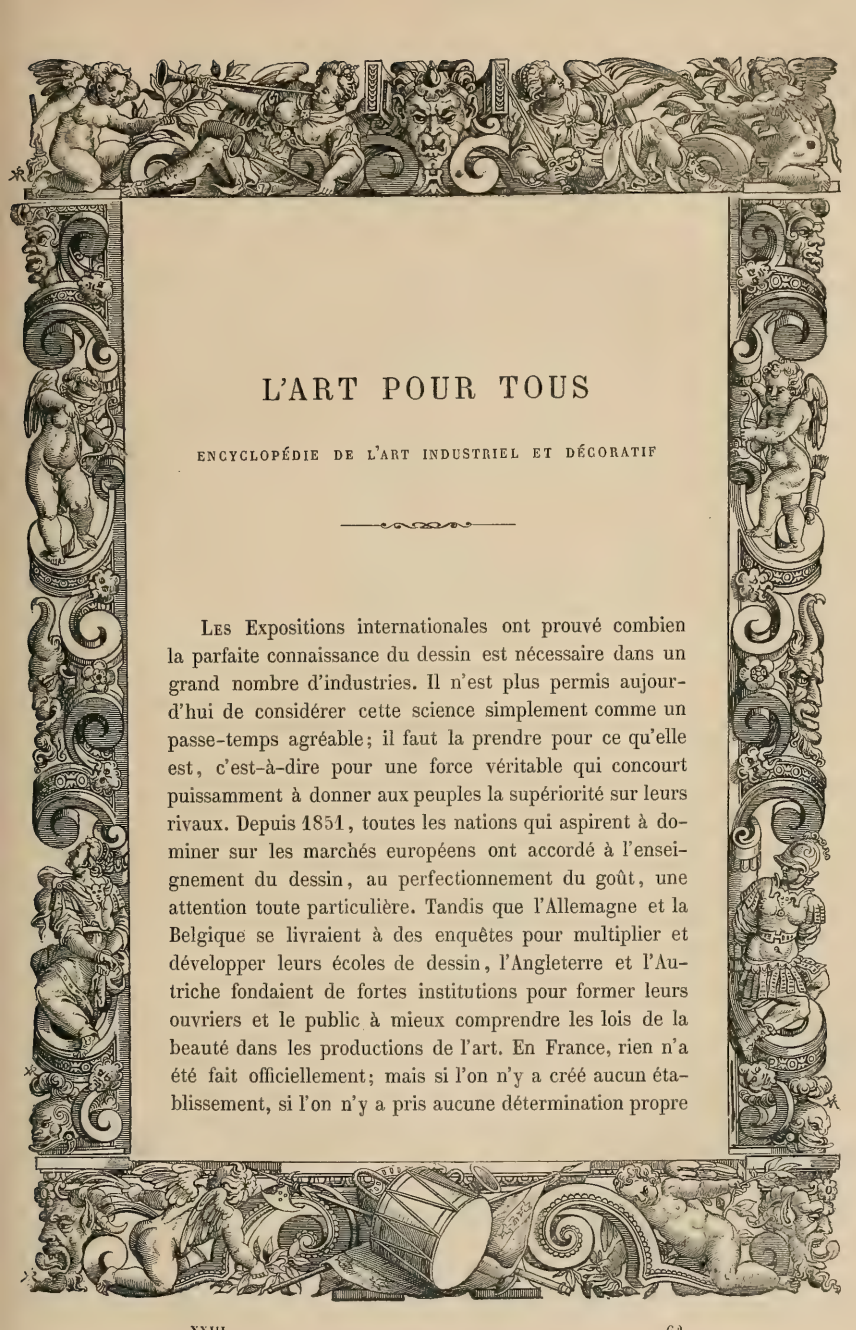
Les présomptions de M. Vallet (de Viriville), relativement à la nationalité de la femme représentée dans le triptyque de M. Volsey-Moreau, étaient fondées. Au moment où nous terminons ce numéro, nous apprenons que M. Joannes Guigard, l'auteur de la *France héraldique*, a trouvé la figuration exacte de l'écu dans le *Blason des armoiries de tous les chevaliers de la Toison-d'Or*, publié par Maurice, en 1667, à La Haye (page 257). Le seigneur est François Sforza. Litta, dans ses *Familles célèbres d'Italie*, t. III, nous apprend que les Sforza « avaient dans leurs armoiries un coing, emblème de la commune de Cotignola, d'où ils étaient originaires. L'empereur Robert leur donna, en 1401, le lion d'or pour reconnaître la valeur et la bonne tenue des troupes que Sforza lui amena comme auxiliaires contre le duc de Milan : « Je veux te donner, dit-il, un lion digne de ta valeur. De sa patte gauche il tiendra une pomme de coing que sa patte droite menaçante défendra. Malheur à qui osera y toucher! » Le diamant enchâssé dans un anneau fut donné à Sforza par le marquis de Ferrare, pour le récompenser des services qu'il lui avait rendus contre Ottobon III, en 1409. Le dragon ailé, terminé par une tête d'homme, est le cimier particulier à la maison des Sforza. »

Ce tableau donne-t-il raison à ceux qui veulent que Memlinc visita l'Italie? Faut-il y voir la preuve que cet artiste, qui travailla en colloboration avec Rogier van der Weyden, accompagna son maître en Italie, vers 1449? Les dates ne s'opposent pas à ces hypothèses. François Sforza, qui avait épousé, quelques années avant, Blanche Visconti, avait à cette époque cinquante ans, âge que lui donne le tableau; Memlinc pouvait avoir de vingt-cinq à trente ans, et être dans toute la force de son talent. Ce voyage n'explique-t-il pas pourquoi l'anonyme de Morelli pût admirer, au commencement du XVIe siècle, cinq tableaux de Memlinc chez Pietro Bembo et chez le cardinal Grimani, possesseur notamment d'un portrait d'Isabelle d'Aragon, réputé avoir été peint en 1450, et ne donne-t-il pas la raison du goût italien que Memlinc a mis dans ses portraits, ainsi que nous l'avons fait remarquer à propos de celui de Newenhoven? Ou bien devons-nous considérer ce tableau merveilleux comme une œuvre vraiment authentique de Rogier van der Weyden, faite en Italie? Nous n'avons ni le temps, ni la latitude de discuter ces questions au moment de livrer ces pages à l'impression. Toujours est-il que ce tableau superbe prend, du personnage représenté, un intérêt historique considérable, tant au point de vue de l'histoire proprement dite que de l'art.

ÉMILE GALICHON.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.



L'ART POUR TOUS

ENCYCLOPÉDIE DE L'ART INDUSTRIEL ET DÉCORATIF

Les Expositions internationales ont prouvé combien la parfaite connaissance du dessin est nécessaire dans un grand nombre d'industries. Il n'est plus permis aujourd'hui de considérer cette science simplement comme un passe-temps agréable; il faut la prendre pour ce qu'elle est, c'est-à-dire pour une force véritable qui concourt puissamment à donner aux peuples la supériorité sur leurs rivaux. Depuis 1851, toutes les nations qui aspirent à dominer sur les marchés européens ont accordé à l'enseignement du dessin, au perfectionnement du goût, une attention toute particulière. Tandis que l'Allemagne et la Belgique se livraient à des enquêtes pour multiplier et développer leurs écoles de dessin, l'Angleterre et l'Autriche fondaient de fortes institutions pour former leurs ouvriers et le public à mieux comprendre les lois de la beauté dans les productions de l'art. En France, rien n'a été fait officiellement; mais si l'on n'y a créé aucun établissement, si l'on n'y a pris aucune détermination propre

à relever le goût dans nos colléges peuplés de jeunes gens qui, par leur position sociale, auront dans l'avenir une action prépondérante sur la fabrication française, on peut affirmer qu'il s'est opéré un grand changement dans les esprits. Les progrès accomplis, pendant ces dernières années, par les nations étrangères nous ont appris que le goût n'est point un don absolument naturel, mais qu'il dépend essentiellement de l'éducation qui le forme et l'épure. On s'est rappelé qu'Athènes, Corinthe, Constantinople, Venise et Florence, après avoir successivement dicté des arrêts en matière de goût, ont abandonné à la France le sceptre des arts, et à ce souvenir on s'est ému. Les fabricants de bronze, les orfévres que les efforts de l'étranger menacent plus directement que tous autres, ont fondé des écoles, imposé à leurs apprentis l'étude du dessin et créé des prix pour faire naître et entretenir parmi eux l'émulation.

La *Gazette des Beaux-Arts* peut revendiquer, dans ce mouvement, une large part; elle n'a cessé d'informer la France de ce qui se passait au dehors, de réclamer des institutions fécondes pour répandre et rendre plus fructueux l'enseignement du dessin dans les colléges et les classes ouvrières. Enfin, on sait le rôle actif qu'elle a joué à l'Exposition ouverte, en 1865, au palais des Champs-Élysées, pour donner aux fabricants, deux ans avant l'Exposition universelle, les moyens d'étudier les chefs-d'œuvre renfermés dans nos collections particulières.

Mais la *Gazette*, en s'associant à ce mouvement, n'a pas oublié que ses prédilections sont acquises aux maîtres de la peinture et de la statuaire qui suivent les traditions les plus hautes. Sans peintres ni sculpteurs distingués pour fournir à nos fabricants des modèles et maintenir le goût public à une certaine élévation que deviendraient nos arts décoratifs? L'histoire nous l'apprend, et nul ne songera à accuser de partialité M. Jules Labarte, le savant auteur des *Arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*. Par lui, nous savons que l'abandon de la statuaire, qu'on peut considérer comme la régulatrice des autres arts d'imitation, amena dans l'empire d'Orient, au xe siècle, la décadence complète de l'art, même décoratif. « Tous les artistes, dit-il, s'étaient voués exclusivement à la pratique des arts industriels durant le IXe siècle et durant le xe. Le peintre enrichissait les manuscrits de miniatures, ou fournissait des cartons aux mosaïstes; le sculpteur s'était fait orfévre, fondeur en bronze, ciseleur sur métaux, ou s'adonnait à la sculpture de petite proportion sur ivoire. Par suite de cet entraînement que favorisait le goût du luxe, les arts industriels atteignirent à cette époque au plus haut degré de perfection. Mais, attaché à l'industrie, suivant les besoins du moment,

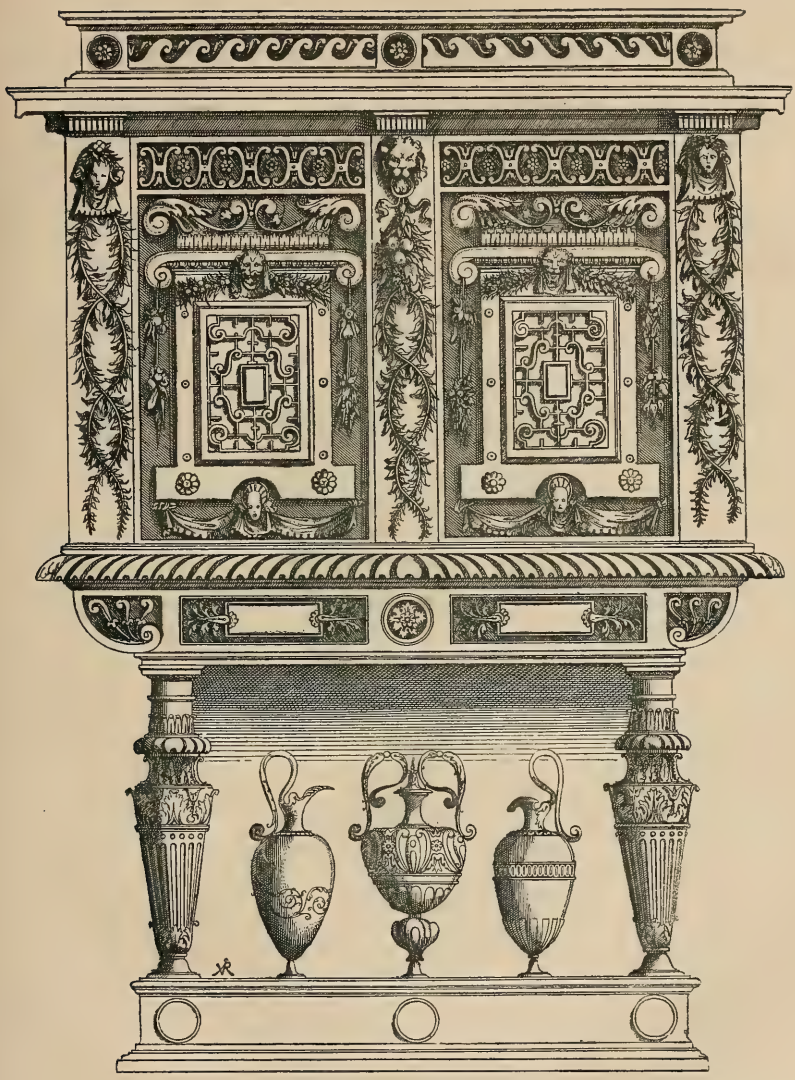
CANDÉLABRE EN BRONZE (XVIe siècle).

Collection Spitzer.

soumis au caprice de la mode, se prêtant uniquement à des applications qui lui donnaient un caractère d'utilité pratique, l'art, ce grand art

CALICE PAR GERMAIN (XVIIIe siècle).

inspiré d'en haut, qui vit de sa propre vie sans préoccupations vénales, sans arrière pensée matérielle, devait bientôt cesser d'exister, et à partir du XIe siècle nous n'aurons plus qu'à constater la décadence toujours croissante de l'art. »



MEUBLE DE DUCERCEAU (XVIe siècle).

Écoutons l'enseignement de l'histoire, et, pour augmenter la prospérité de nos fabriques, maintenons en France le goût de l'art élevé qui n'a point à s'astreindre aux exigences de l'utile. Rappelons-nous qu'à toutes les époques où de grands maîtres ont fondé des écoles célèbres l'industrie a été florissante. En Grèce, les vases et les objets mobiliers atteigni-

VASE DE DUCERCEAU (XVIe siècle).

rent leur plus grande perfection lorsque vivaient les sculpteurs et les peintres les plus illustres. Au moyen âge, quand nos architectes élevaient les splendides cathédrales qui font justement l'orgueil de la France, nos artisans travaillaient la terre, le fer et le bois avec une habileté qui nous étonne à bon droit. Dans des temps plus rapprochés, on observe les mêmes coïncidences. Les belles orfévreries de Florence, les superbes faïences de Faenza, les exquises verreries de Venise, les riches damasquineries de Milan et les merveilleux émaux de Limoges datent de ce siècle

favorisé pendant lequel Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange portèrent à leur apogée les arts d'un ordre plus relevé.

Soutenir la grandeur de notre industrie en entretenant chez les Français le goût des compositions sublimes qui honorent l'humanité, tel a été et tel sera toujours le but poursuivi par le recueil qui a publié la *Grammaire des Arts du Dessin*, ce livre que l'Académie a choisi cette année, seul entre tous les ouvrages écrits, pour le placer sur la liste des œuvres dignes de la plus haute récompense qu'elle puisse décerner. Mais si nous réservons

ORNEMENTATION ALLEMANDE (XVIe siècle).

nos grandes admirations pour les sculptures sorties des mains d'un Phidias ou pour les peintures créées par un Raphaël, nous devons également accorder notre attention aux manifestations plus secondaires de l'art décoratif, et nous efforcer de venir en aide à cette classe nombreuse qui désire s'instruire des belles choses, en enrichissant la France. Pour répondre à ce double but, tout en maintenant la *Gazette* dans sa voie ancienne, nous avons fait avec la maison de MM. Morel et Cie une combinaison par laquelle, sans autre augmentation que les frais de poste, nous pourrons fournir à nos abonnés *l'Art pour tous*. Il n'est personne portant intérêt au développement de nos arts décoratifs qui ne connaisse ce recueil, le plus ancien et le plus important de ceux qui s'attachent à reproduire les plus excellents modèles des objets mobiliers que les siècles passés nous ont légués.

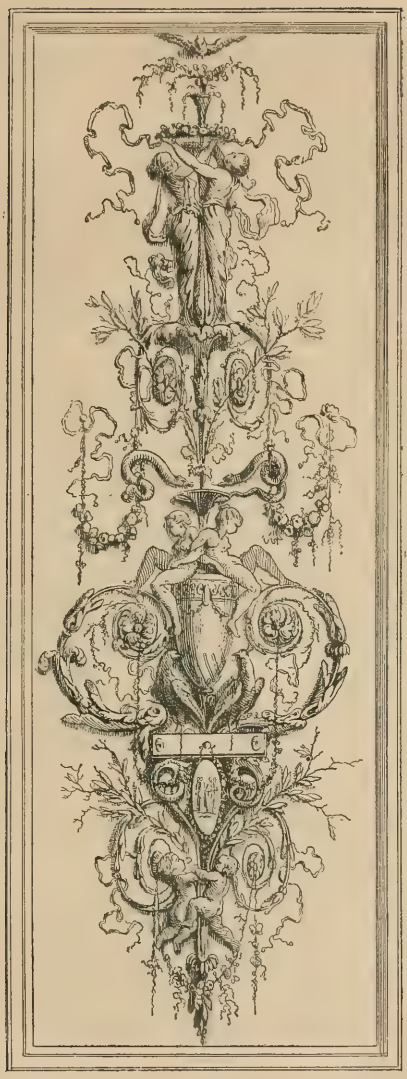
L'Art pour tous, fondé il y a sept ans par M. Reiber, n'a rien oublié ed ce qui peut intéresser les curieux ou servir les fabricants. Dans les nombreuses gravures que cette Revue publie sur des feuilles séparées pour être classées au gré de chacun, le dessinateur trouvera une mine

abondante et facile à exploiter. Formés sans esprit de prévention ou d'exclusion, les albums parus jusqu'à ce jour contiennent des morceaux précieux dus à toutes les écoles, à toutes les époques, à tous les styles et à

PARISIIS,

MARQUE DE LIVRE DESSINÉE PAR JEAN GOUJON? (XVIe siècle).

tous les genres. En les parcourant, on y voit les curieux meubles de Ducerceau à côté des fines décorations de Salembier, les reliquaires et les ostensoirs du moyen âge près des belles pièces que les orfévres du XVIIIe siècle façonnaient, sur les dessins de Germain, pour parer les tables des seigneurs de la cour de Louis XV. Les gracieuses arabesques d'Étienne de Laune et des petits maîtres allemands s'y trouvent en grand



DÉCORATION, PAR SALEMBIER (XVIIIe siècle).

nombre, pour servir de modèles à nos nielleurs, à nos émailleurs et à nos graveurs modernes. Les livres de Grolier et de Canevarius offrent à nos relieurs de beaux exemples d'entrelacs, tandis que les riches inventions de Lepautre et de Blondel présentent d'admirables spécimens à nos fabricants de bronzes. Il n'est point jusqu'aux brodeurs ou aux tapissiers qui ne puissent y prendre en consultant les gracieuses combinaisons de lignes inventées par les artistes de Venise et de Nuremberg.

Un semblable recueil, impossible il y a quelques années, est absolument nécessaire de nos jours. Lorsque nos industriels n'avaient affaire qu'à des acheteurs mal informés, faciles à séduire par une fausse apparence de richesse, un peu d'or répandu sur des bronzes mal réparés, posés sur des meubles mal conçus, pouvait flatter le regard et en imposer à l'ignorance publique. Mais aujourd'hui que nos hommes d'État, nos financiers, nos jurisconsultes les plus graves, se passent le luxe de connaître les belles choses, il est utile, il est nécessaire que nos fabricants étudient à fond les œuvres qui ont valu à leurs devanciers la réputation. De nos jours, le respect des divers styles, des différentes époques est devenu un indispensable élément de succès. Le public actuel est si bien instruit, que la moindre infraction à l'archéologie le blesse, que la plus légère confusion des styles le choque. Nous sommes à une époque de science; nul ne peut réagir contre cette tendance universelle; bon gré, mal gré, nos fabricants doivent, s'ils ne veulent point voir leurs ateliers déserts, se laisser aller au courant qui nous emporte tous et feuilleter les livres où ils peuvent facilement puiser l'érudition.

ÉMILE GALICHON.

LES

MONUMENTS DE L'AGE DE PIERRE

L'ÉTUDE et la recherche des vestiges de l'humanité primitive, ainsi que de ses premiers essais d'industrie, est de toutes les branches de l'archéologie celle qui a le plus tardivement pris naissance.

C'est seulement en 1734 qu'un membre de l'Académie des inscriptions, Mahudel, signala pour la première fois, comme des ustensiles travaillés par la main de l'homme, certaines pierres que l'on conservait dans les cabinets de curiosités sous le nom de *pierres de foudre,* et que l'on supposait, en effet, tomber avec le tonnerre. On attribua d'abord ces monuments aux Gaulois, que, malgré les témoignages formellement contraires de César et de tous les écrivains classiques, on se représentait comme de purs sauvages. Il n'y a pas encore vingt ans que deux savants de Copenhague, M. Thomsen et M. Worsaae, renversant cette idée erronée, émirent les premiers l'opinion, maintenant passée à l'état de vérité démontrée et universellement reconnue, que l'usage des instruments de pierre, à l'exclusion de tout emploi de métaux, représentait dans l'histoire du développement progressif de l'humanité un âge à part, bien antérieur à celui des Celtes.

En 1841, un savant d'Abbeville, M. Boucher de Perthes, annonça que l'on découvrait en grand nombre des silex taillés par un travail humain, concurremment avec les ossements des grands pachydermes antédiluviens, dans les sables quaternaires de la vallée de la Somme. Il ne rencontra, pendant bien des années, que la plus dédaigneuse incrédulité, et

l'on se souvient de toutes les dénégations qui accueillirent, il y a trois ans encore, quand déjà la vérité sur ce point commençait à s'établir, la découverte de la fameuse mâchoire de Moulin-Quignon.

En 1860, M. Lartet découvrait la curieuse grotte d'Aurignac (Haute-Garonne), qui renfermait les restes d'un repas funèbre dans lequel les habitants primitifs de la contrée avaient mangé un jeune rhinocéros. C'est alors que s'inaugura l'étude des dépôts ossifères des cavernes, qui a fourni de si importants résultats et achevé de démontrer la coexistence, trop longtemps niée, de l'homme avec les espèces aujourd'hui détruites de l'âge géologique qui a précédé le nôtre. La science nouvelle était désormais fondée et les faits s'y sont accumulés avec une telle rapidité, dans une si grande abondance, que déjà on peut en essayer la synthèse.

L'étude qui n'existait pas hier encore, pour ainsi dire, est aujourd'hui une mode, presque une manie. On n'entend plus parler que de silex taillés, d'*âge de la pierre polie* et de la *pierre non polie*. Ces débris travaillés par la main des premiers hommes, qui nous font pénétrer dans tous les détails de leurs mœurs et de leur existence, tenaient à l'Exposition universelle la place principale dans les galeries de l'*histoire du travail*. Non-seulement dans la section française on y avait réservé une salle à part, arrangée par MM. Lartet et Desnoyers, véritable chef-d'œuvre de disposition méthodique et instructive, mais encore tous les autres pays : l'Angleterre, l'Allemagne, le Danemark, la Suède, la Russie, l'Espagne, l'Italie, jusqu'à la Grèce elle-même, avaient exposé de riches séries de monuments de l'âge de pierre exhumés de leur propre sol.

Ces monuments, pour l'immense majorité du moins, n'appartiennent pas en réalité au domaine de l'art, et pourtant, avec l'intérêt général qui s'attache maintenant à leur étude, il ne nous a pas semblé possible de les passer sous silence. Seulement, en venant aujourd'hui en entretenir nos lecteurs, nous évitons autant que possible les détails minutieux qui ne rentrent pas dans le cadre véritable de la *Gazette*, et nous nous bornons à indiquer les traits principaux qui ressortent des découvertes de cette archéologie des âges préhistoriques.

I.

Pour trouver les plus anciens vestiges de l'existence et de l'industrie de l'humanité primitive dans notre Europe occidentale, seule région où ils aient encore été observés d'une manière complète et scientifique, il faut remonter à la période que les géologues ont appelée *quaternaire*,

période qui a immédiatement précédé le début de l'époque présente. Les continents avaient dès lors, à peu de chose près, la même forme qu'aujourd'hui; mais les conditions de climat, et par suite la faune et la flore, étaient tout autres.

Après avoir subi une chaleur moyenne plus élevée que celle dont nous jouissons aujourd'hui, nos continents éprouvèrent vers ce temps un très-considérable abaissement de température qui amena la période nommée *glaciaire* par les géologues. Le changement dut être subit, et ce n'est pas ici le lieu d'en rechercher les causes; nous ferons seulement remarquer qu'une opinion ingénieuse attribue l'infériorité de la température de ce temps, par rapport à celle de nos jours, à l'existence d'une vaste mer intérieure, actuellement desséchée, là où sont les plaines de sable torrides du Sahara. L'Europe méridionale, jusqu'à la latitude de la Sicile, offrait alors à peu près le même aspect qu'aujourd'hui la Sibérie. D'immenses glaciers couvraient en entier l'Irlande, l'Écosse et la Scandinavie; ceux des Alpes s'avançaient jusque dans les plaines du Piémont et de la Lombardie, dont une partie restait encore sous les eaux. Le glacier du Rhône venait rejoindre le Jura. Toutes les vallées des Carpathes, des Balkans, des Pyrénées, des Apennins, étaient encombrées de glaces.

Ce n'est qu'un peu plus tard, quand il se fut opéré un retour à un climat moins rigoureux, que la végétation put être assez abondante pour nourrir les nombreux animaux qui caractérisent la fin de cette période de froid excessif. C'est alors que se répandirent sur les terres, en partie débarrassées de la neige et des glaces, les mammouths ou éléphants à crinière, les rhinocéros à narines cloisonnées, à qui leur épaisse fourrure permettait de vivre sous une température très-rigoureuse et qui descendirent au Sud jusque dans la Castille et la Grèce, les aurochs, les bœufs sauvages, les cerfs, tous d'une taille plus élevée que leurs congénères actuels, qui se mêlaient au gigantesque ours des cavernes, aux hyènes et à d'énormes carnassiers de race féline supérieurs en taille et en force au tigre et au lion. A cette époque l'hippopotame et le castor habitaient nos fleuves. Les marmottes, les bouquetins, les chamois, maintenant relégués sur la cime des Alpes et des Pyrénées, habitaient les plaines basses de la Méditerranée. Le bœuf musqué, que l'on ne trouve plus que par delà le 60e parallèle dans l'Amérique septentrionale, errait dans les campagnes du Périgord. Le renne, plus arctique encore, abondait sous la même latitude.

Tel était l'aspect de nos contrées, telles étaient les conditions rigoureuses que leur climat et leur faune encore monstrueuse faisaient à l'existence, lorsque l'homme y fit sa première apparition. Les ossements

des animaux que nous venons d'énumérer se trouvent associés aux silex taillés et à quelques autres objets en pierre dénotant le travail le plus grossier et l'état social le plus rudimentaire dans les sables et les graviers fluviatiles du comté de Suffolk et du Bedfordshire, dans les dépôts de transport quaternaires des vallées de la Somme et de l'Oise, dans les sablières du Champ de Mars à Paris. C'est dans les mêmes couches que l'on a découvert le fossile humain de Moulin-Quignon, que nous regrettions de ne pas voir figurer dans les salles de l'Exposition. De cet âge également paraissent être celles des cavernes ossifères des Pyrénées qui sont situées à une hauteur de 250 à 150 mètres au-dessus du niveau des vallées actuelles, alors remplies par les eaux, et certaines des grottes du Périgord, celle de Moustier, par exemple, dont les silex travaillés sont pareils à ceux que l'on recueille à Saint-Acheul et à Abbeville. On s'étonnera sans doute du fait de la présence de débris semblables de cette période de l'humanité des deux côtés de la Manche, car la navigation, même la plus rudimentaire, n'existait certainement pas encore; mais tous les indices géologiques semblent prouver qu'à l'époque où nous reportent ces fossiles, le territoire des Iles-Britanniques se rattachait au continent.

Les armes et les ustensiles de cet âge primitif et si éloigné de nous sont pour la plupart des haches lancéolées, taillées à grands éclats. On reconnaît aisément que ces silex, couverts d'une patine blanchâtre qui révèle leur excessive antiquité, étaient destinés à trancher, à fendre et à percer. Quand les pointes sont aiguës, elles ont été obtenues par des cassures à plus petits éclats. Quelques-unes de ces pierres figurent de véritables grattoirs qui servaient sans doute à racler intérieurement les peaux dont se couvraient les sauvages du premier âge de pierre pour se défendre contre le froid.

On peut, du reste, se faire une idée assez exacte de ce qu'était leur vie. La culture de la terre et l'élève des animaux domestiques leur étaient inconnues; ils erraient dans les forêts et s'abritaient dans les cavernes naturelles des montagnes,

> Et nemora, atque cavos monteis, sylvasque colebant,
> Et frutices inter condebant squalida membra,
> Verbera ventorum vitare imbreisque coacti.

Ceux qui habitaient les bords de la mer se nourrissaient de poissons harponnés au milieu des rochers et de coquillages; les peuplades de l'intérieur vivaient de la chair des animaux qu'elles frappaient avec leurs armes de pierre. Les accumulations d'ossements d'animaux observés dans

les grottes en sont la preuve, et certains de ces os portent encore la trace de l'instrument qui en a détaché les chairs. Mais les hommes de cette époque ne se bornaient pas à dévorer les parties charnues de la dépouille des ruminants, des solipèdes, des pachydermes, des carnassiers même, ils étaient très-friands de la moelle, ainsi que l'indique le mode presque constant de fracture des os longs. C'est un goût que l'on a observé chez la plupart des barbares.

Les hommes des premiers jours, dont on retrouve la trace dans les dépôts quaternaires, étaient donc des sauvages aussi peu avancés que le sont aujourd'hui ceux des îles Andaman ou de la Nouvelle-Calédonie. Leur vie était profondément misérable; mais c'étaient déjà des hommes; même dans leur état d'abjection, l'étincelle divine existait chez eux. Ce n'était pas, comme certaine école matérialiste s'est plu à l'avancer, une sorte de singe perfectionné, une variété plus intelligente du gorille; c'était déjà l'être pensant et créateur. Déjà l'homme était en possession du feu, cette invention primordiale et prodigieuse qui établit un abîme entre lui et les animaux les plus élevés. Ne l'oublions pas, d'ailleurs, les inventions les plus rudimentaires sont celles qui ont réclamé le plus grand effort d'intelligence, car elles ont été les premières et rien ne les avait précédées. Au début de l'humanité il a fallu plus de génie encore pour arriver à tailler dans le silex les haches grossières que nous restituent les sables du *diluvium,* qu'il n'en faut aujourd'hui pour combiner les plus ingénieuses et les plus savantes machines que l'on admire à l'Exposition.

Contemplez d'ailleurs en même temps ces seules armes de l'humanité primitive et les squelettes des animaux formidables au milieu desquels il lui fallait vivre, — on a eu l'heureuse idée de les réunir dans la salle française de l'âge de pierre, — et dites s'il n'a pas fallu à l'homme, si faible et si mal armé, déployer toutes les ressources de l'intelligence qu'il avait reçue du Créateur, pour ne pas être rapidement anéanti dans de telles conditions. L'imagination peut maintenant se représenter avec exactitude les luttes terribles des premiers hommes contre les monstres encore subsistants des créations antédiluviennes. A chaque instant il leur fallait disputer des cavernes à ces carnassiers plus grands et plus redoutables que ceux de notre âge, l'*ursus spelæus,* la *hyæna spelæa,* le *felis spelæus.* Souvent, surpris par ces fauves redoutables, ils en devenaient la proie.

Sed magis illud erat curæ, quod sæcla ferarum
Infestam miseris faciebant sæpe quietem,
Ejectique domo fugiebant saxea tecta

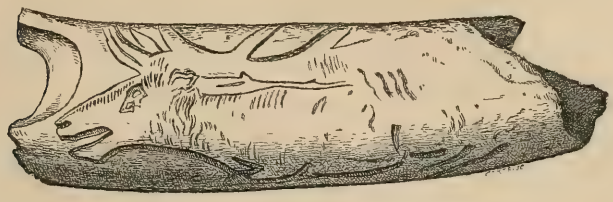
Setigeri suis adventu, validique leonis,
Atque intempesta cedebant nocte paventes
Hospitibus sævis instrata cubilia fronde.
. . . . . .
Unus enim tam quisque magis deprensus eorum
Pabula viva feris præbebat dentibus haustus :
Et nemora ac monteis gemitu, sylvasque replebat,
Viva videns vivo sepeliri viscera busto.

Ils parvenaient cependant, à force de ruse et d'adresse, à vaincre ces grands carnassiers devant lesquels ils étaient si faibles et si impuissants, et ceux-ci peu à peu reculaient devant l'homme. Les sauvages de la période quaternaire savaient aussi creuser des fosses qui leur servaient de piéges pour capturer les éléphants et les rhinocéros, et la viande de ces colosses du règne animal entrait pour une part importante dans leur alimentation.

Un second âge du développement de l'humanité s'annonce par un progrès dans le travail des instruments de pierre; mais des caractères zoologiques tranchés ne le distinguent pas du premier. Les débris datant de cette époque se trouvent surtout dans les cavernes, dans celles du pied des Pyrénées et dans celles du Périgord, dont les fouilles ont fourni par milliers à l'étude de la science les vestiges d'une humanité sauvage encore, mais un peu plus avancée que celle qui vivait lors de la formation des dépôts des vallées de la Somme et de l'Oise. Pendant cet âge, les grands carnassiers paraissaient avoir presque disparu, ce qui explique l'énorme multiplication des herbivores. Les mammouths et les rhinocéros vivent encore; le renne abonde dans le midi de la France, où il forme de grands troupeaux errant dans les pâturages des forêts.

L'homme de cette seconde époque emploie à la fois pour son usage les os, les cornes des animaux, et la pierre, qu'il façonne avec plus d'adresse. Tous les objets exhumés des grottes du Périgord et de l'Angoumois annoncent chez notre espèce de notables progrès dans la fabrication des engins et des ustensiles. Les flèches sont barbelées; certains silex sont ébréchés de manière à former de petites scies; on rencontre des ornements de pure parure exécutés avec des dents et des cailloux. On a extrait de plusieurs grottes, notamment de celle des Eyzies, des phalanges de ruminants creusées et percées d'un trou, visiblement destinées à servir de sifflet, car ces pièces en rendent encore aujourd'hui le son. Mais l'homme qui menait dans ces cavernes la vie de troglodyte ne maniait pas seulement la taille avec habileté, il réussissait, avec ses outils de pierre, à ciseler et à fouiller l'ivoire et le bois de renne, ainsi que

l'établissent les curieux spécimens rapportés du Périgord; enfin, chose plus remarquable, il avait déjà l'instinct du dessin, et il figurait sur le



GRAFFITO REPRÉSENTANT UN RENNE.

schiste, l'ivoire ou la corne, avec la pointe d'un silex, l'image des animaux dont il était entouré.

Ces inappréciables spécimens d'un art préhistorique, et l'on pourrait presque dire antédiluvien, ont tout d'abord, et cela se comprend, éveillé les soupçons des savants. Ces *graffiti*, ces dessins à la pointe paraissaient incroyables pour une si haute antiquité. Pourtant il a fallu se rendre à l'évidence, et les découvertes, en se multipliant, ont fini par convaincre les plus incrédules.

Les cavernes du Périgord ont fourni pour la salle française de

MAMMOUTH GRAVÉ SUR UNE LAME D'IVOIRE.

l'Exposition les éléments d'une vitrine entière en fait d'objets de ce genre. Les animaux qu'on a le plus souvent tenté d'y reproduire sont le bouquetin et le renne, soit isolé, soit en troupe. Une plaque de schiste nous offre une excellente représentation de l'ours des cavernes. Mais de tous ces *graffiti* le plus surprenant, sans contredit, est celui qui

a été découvert dans la grotte de la Madeleine (commune de Turzac, arrondissement de Sarlat) et qui figurait au palais du Champ de Mars; c'est une lame d'ivoire fossile où a été figurée à l'aide d'incision, par une main fort inexpérimentée et qui s'y est reprise à plusieurs fois, l'image nettement caractérisée du mammouth (*elephas primigenius*) avec la longue crinière qui le distinguait de tous les éléphants aujourd'hui vivants.

Cette découverte, que l'on n'eût jamais osé espérer, donne la preuve décisive de la contemporanéité de l'homme et de l'éléphant laineux, sous notre climat, à l'époque à laquelle remontent les stations humaines des cavernes du Périgord. Un poignard sculpté, tiré du limon ossifère de la grotte de Laugerie-Basse, fait d'un seul fragment de bois de renne et représentant cet animal, fournit un souvenir plastique du temps où l'homme vivait dans le midi de la France concurremment avec l'utile ruminant aujourd'hui relégué dans les régions polaires. L'art avec lequel on a su utiliser la forme du merrain, pour obtenir la figure du renne, révèle chez l'auteur de ce poignard un véritable talent[1]. Il en est de même d'autres bois de renne sculptés qui ont été exhumés de la même grotte, et d'un fragment de défense d'éléphant représentant encore cet animal, qui a été trouvé à Bruniquel. Mais l'homme de cette époque, que les géologues ont appelée l'*âge du renne*, n'a pas seulement reproduit l'image des animaux dans ses dessins, il a aussi essayé de figurer la sienne propre. Un débris d'os retiré d'une des cavernes du Périgord nous fait voir, avec l'image d'un énorme serpent nageant au milieu des roseaux d'un marécage, une figure humaine placée auprès de deux chevaux dans une attitude un peu penchée[2].

Cette dernière représentation est extrêmement grossière, comme un grand nombre de celles qui ont été retirées des cavernes. Mais, par contre, il en est d'autres qui sont de l'art véritable, comme les figures de rennes sculptées et tracées en *graffito* dont nous venons de placer la gravure sous les yeux de nos lecteurs. Jamais on n'eût pu attendre, dans ces œuvres de purs sauvages, une telle hardiesse et une telle sûreté de dessin, une si fière tournure, une imitation si vraie de la nature vivante, une telle propriété dans la reproduction des attitudes spéciales à chaque espèce animale; on n'eût jamais osé prévoir que le sol des cavernes où vivaient les hommes contemporains du renne et du mammouth rendrait

1. La figure que nous en donnons est empruntée à l'intéressante *Revue archéologique* que la librairie Didier publie sous la direction de M. Alexandre Bertrand.

2. On ne saurait y voir un singe, car ni les grands singes anthropomorphes, ni aucun autre quadrumane, ne vivaient dans nos pays à cette époque concurremment avec l'homme.

des sculptures et des dessins à la pointe, dans lesquels il y a déjà de la grandeur et du style.

Ainsi l'art a précédé les premiers développements de la civilisation

POIGNARD EN CORNE DE RENNE, PROVENANT DE LA GROTTE DE LAUGERIE-BASSE.

OS TROUVÉ DANS LES CAVERNES DU PÉRIGORD.

matérielle. Dès le second âge de la pierre, alors qu'il n'était point encore sorti de l'état le plus sauvage, déjà l'homme se montrait artiste et avait l'instinct du beau. Cette faculté sublime que Dieu avait déposée en lui en « le faisant à son image » s'était éveillée l'une des premières, avant qu'il

n'eût encore senti le besoin d'améliorer les dures conditions de sa vie. Il avait aussi dès lors des croyances religieuses, car l'attitude repliée qu'affectent les squelettes dans les grottes sépulcrales de ces temps primitifs, comme celle d'Aurignac, et qui a été observée aussi dans de fort antiques sépultures de la France, de la Suisse, de la Suède et de l'Algérie, dénote incontestablement certains rites funéraires dont l'origine se lie nécessairement à des idées sur l'autre vie. Dès les premiers jours de son apparition dans le monde, l'homme a porté la tête haute et regardé le ciel.

Os homini sublime dedit, cœlumque tueri
Jussit.

Les beaux vers de Lucrèce que nous citions tout à l'heure montrent que le grand poëte latin, grâce à la puissance pénétrante de son génie, eut sur certains points une vision exacte des conditions primitives d'existence de l'homme. Mais si l'on veut un tableau saisissant à la fois et vrai jusque dans ses moindres détails de l'âge de la pierre, c'est à Ballanche qu'il faut le demander, à Ballanche oublié maintenant, qui, sous son enveloppe naïve, fut un des plus puissants penseurs de notre siècle, un des hommes qui ont pénétré le plus avant dans le sens de la philosophie de l'histoire. Dans une page de son *Orphée*, il décrit une de ces batailles innomées de l'humanité primitive, avant l'introduction de la culture de la terre et la découverte de l'emploi des métaux. Pour rendre ce qu'avait de formidable une pareille lutte, le doux Ballanche a su trouver des accents aussi farouches et, si j'ose le dire, plus primitifs que ceux des Scaldes. Il ne faut pas oublier en lisant cette page qu'au temps où elle fut écrite aucune des découvertes de l'archéologie géologique, relativement aux vestiges des premiers hommes, n'avait été faite ; et pourtant l'état social de l'âge de la pierre, que nous nous efforçons aujourd'hui de reconstituer détail à détail, s'y dresse tout entier et vivant devant nos regards, comme sortant de son tombeau. Je ne crois pas que jamais l'intuition historique ait été plus loin. Il est vrai que le même Ballanche, en fidèle disciple de Platon, disait : « On ne sait bien que ce qu'on a deviné. »

« Nous étions engagés dans la forêt de Dodone. Les arbres prophétiques poussaient de sinistres gémissements. Les dieux du silence et de l'effroi semblaient proférer de menaçantes imprécations. Le fer nous était inconnu ; les pierres et les troncs des arbres étaient toutes nos armes, et nous n'avions d'autres vêtements que les peaux des bêtes tuées par nous. Des nuées de vautours étendaient leurs noires ailes sur nos têtes nues ; des troupes de loups affamés nous entouraient. Vous eussiez dit le combat des géants, ébauches grandes et informes de l'homme, et nés spontanément de la terre. Mais voic un autre spectacle, spectacle épouvantable, dont vous ne pouvez vous faire aucune

idée. Un instinct féroce nous porte à nous servir du feu qui venait de nous être révélé. Était-ce pour un tel usage que le sage Titan l'avait donné à la race mortelle? Mais aussi n'était-ce pas déjà un acte de l'intelligence humaine, encore si grossière? Des brandons jetés par nous au milieu de l'antique forêt allument tout à coup un vaste incendie. Les loups se retirent en hurlant, les vautours épouvantés s'enfuient dans leurs aires. Nous restons seuls avec notre rage, et lorsque la nuit descendit sur la terre, nous continuâmes de nous écraser à la lueur des flammes. Nos femmes, nos enfants, les femmes, les enfants de ceux contre qui nous combattions, chassés de leur retraite par le feu dévorateur, cherchent un refuge au milieu de cette scène de désolation et se précipitent pêle-mêle sous les pieds des combattants. »

II.

Nous n'avons jusqu'à présent parlé que des faits constatés en France, car c'est chez nous seulement que l'étude des vestiges des deux premiers âges de l'humanité, antérieurs au début de la période géologique actuelle, a pu être faite d'une manière complète, c'est chez nous que les observations ont été les plus nombreuses et les plus probantes. On a déjà trouvé des stations humaines de l'*âge du renne* dans plus de trente de nos départements. On en a découvert aussi dans la Belgique, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, l'Italie et la Grèce, en moins grand nombre, il est vrai, mais assez pour constater que dans ces contrées l'homme s'est montré vers le même temps que dans notre pays et y a vécu d'abord dans les mêmes conditions. L'Europe n'est pas, du reste, la seule partie du monde où l'on ait reconnu l'extrême antiquité de la présence de l'homme, sa coexistence avec les races de mammifères éteintes et son ignorance originelle de l'emploi des métaux, attestée par la Bible, qui ne place les débuts de la métallurgie que plusieurs générations après Adam. M. Louis Lartet a signalé dans le Liban, tout auprès de Beyrouth, des grottes ossifères où des silex taillés sont mêlés à des débris d'os de ruminants. On en a également rencontré en Amérique. M. Marcou a découvert dans les États de Mississipi, de Missouri et de Kentucky, des ossements humains, des pointes de flèches et des haches en pierre, engagés dans des couches inférieures à celles qui renferment les restes des mastodontes, des mégathériums, des mégalonyx, des hipparions et d'autres animaux qui ont disparu de la faune présente.

Pour la période dont il nous reste à parler, les faits étrangers à la France sont infiniment plus nombreux, beaucoup mieux constatés, et nous devons en tenir soigneusement compte.

Ce troisième âge du progrès graduel de l'homme est marqué par l'apparition de la pierre polie, car il est à noter que dans l'époque pré-

cédente, quelque habileté que révèle déjà le travail de la pierre et de l'os, on n'a encore aperçu aucun spécimen d'arme ou d'outil quelconque en pierre portant des traces de polissage. Ce ne sont plus les alluvions quaternaires et les cavernes qui fournissent les pierres polies, les haches en silex, en serpentine, en néphrite, en obsidienne de cet âge; on les trouve dans les tourbières, dans des amoncellements sans doute fort anciens, mais qui s'élèvent sur le sol actuel, dans des sépultures d'une extrême antiquité, mais postérieures au début de notre période géologique, dans certains camps retranchés qui furent plus tard occupés par les Romains. On en a recueilli par milliers presque partout en France, en Belgique, en Suisse, en Angleterre, en Allemagne et en Scandinavie.

Les haches de l'époque de la pierre polie diffèrent de celles de l'époque de la pierre simplement taillée par éclats, en ce que celles-ci fendaient ou perçaient par leur petite extrémité, tandis que celles de l'âge nouveau ont le tranchant à l'extrémité la plus large. Certaines haches de cette époque étaient emmanchées dans la corne de cerf ou le bois, tandis que d'autres semblent avoir été tenues directement à la main et avoir servi de couteau ou de scie pour l'os, la corne et le bois. A cela près, la nature des armes et des ustensiles est généralement la même aux deux âges, avec la seule différence de l'habileté et de la perfection du travail : ce sont des haches, des couteaux, des pointes de flèches barbelées, des grattoirs, des alènes, des pierres de fronde, des disques, des poteries grossières, des grains de colliers en coquillages ou en terre qui déjà se montrent à l'époque précédente. Bien qu'on donne le nom d'*âge de la pierre polie* à cette troisième phase de la période préhistorique, il ne faudrait pas s'imaginer que ce soit toujours le poli de la matière qui la caractérise; le fini, la perfection de l'exécution, peuvent aussi faire juger que des armes et des ustensiles non polis s'y rapportent.

On a observé sur divers points de la France et de la Belgique les vestiges incontestables d'ateliers où les instruments de pierre de cette époque étaient préparés, et dont l'emplacement est décelé par les nombreuses pièces inachevées qui s'y trouvent réunies à côté d'armes de la même matière amenées à leur dernier degré de perfection. Un de ces ateliers existait à Pressigny (Indre-et-Loire), d'autres à Chauvigny (Loir-et-Cher), à Civray, à Charroux (Vienne). Je ne parle ici que de ceux qui ont été reconnus en France; il y en a dans tous les autres pays, et moi-même j'en ai découvert un tout à côté d'Athènes. Les silex paraissent ordinairement avoir été taillés dans la carrière même et portés ailleurs pour être polis. On a retrouvé en plusieurs endroits les pierres qui servaient au polissage, et auxquelles les paysans de nos campagnes donnent le nom de

pierres cochées, d'après les sillons ou *coches* dont elles sont marquées.

Il y avait donc, dès le troisième âge de la pierre, des centres industriels, des lieux spéciaux de fabrication ; par suite, il y avait aussi commerce. Les peuplades qui fabriquaient sur une grande échelle les armes et les ustensiles de pierre ne devaient pas vivre dans un état d'isolement complet, où elles n'auraient su que faire des produits de leur travail. Elles les portaient chez les peuplades qui n'avaient pas chez elles des matériaux aussi propices à cette fabrication, et les échangeaient contre d'autres productions du sol de ces dernières. C'est ainsi que le besoin établissait peu à peu les diverses relations de la vie sociale. On a trouvé en Bretagne des haches en fibrolithe, matière qui ne se rencontre en France que dans l'Auvergne et les environs de Lyon. Tout dernièrement, de l'allée couverte d'Argenteuil on exhumait un couteau en silex sorti manifestement des carrières de Pressigny. A l'île d'Elbe, où l'on a recueilli un grand nombre d'instruments en pierre taillée dont l'usage est certainement antérieur aux premières exploitations des mines de fer, ouvertes par les Étrusques, la plupart de ces armes primitives sont faites d'un silex qui ne se rencontre pas dans le sol, et a été, par conséquent, apporté par mer.

Les débris d'animaux que l'on trouve avec les objets de travail humain appartenant à l'*âge de la pierre polie* se joignent aux indications fournies par les gisements pour démontrer que celui-ci n'appartient plus à l'époque quaternaire, mais à notre époque géologique, et se trouve ainsi placé sur le seuil des temps historiques. Les grands carnassiers et les grands pachydermes, comme l'éléphant et le rhinocéros, n'existaient plus alors. L'urus (*bos primigenius*), qui vivait encore au commencement des siècles historiques, est le seul animal de cet âge qui n'appartienne plus à la faune contemporaine. Les ossements qui se rencontrent avec les ustensiles de pierre polie sont ceux du cheval, du cerf, du mouton, de la chèvre, du chamois, du sanglier, du loup, du chien, du renard, du blaireau, du lièvre. Le renne ne se montre plus dans nos contrées. En revanche, on commence à trouver les animaux domestiques, qui manquent absolument dans les cavernes du Périgord. Évidemment, le climat de nos pays était devenu dès lors ce qu'il est aujourd'hui.

Qui n'a observé en France ou en Angleterre ces étranges monuments en pierres énormes non taillées, connus sous le nom de dolmens et d'allées couvertes, que l'on a regardés si longtemps comme des autels et des sanctuaires druidiques? L'exploration soigneuse de ces monuments, auxquels on applique aujourd'hui la dénomination fort juste de *mégalithiques*, y a fait reconnaître des tombeaux que recouvrait presque tou-

jours à l'origine un tertre sous lequel la construction en pierres brutes était dissimulée. La plupart de ces tombes étaient violées depuis des siècles; mais dans le petit nombre de celles que les fouilles de nos jours ont retrouvées intactes on a pu se convaincre de l'absence presque constante de tout objet de métal. On n'y découvre, avec les os et les cendres des morts, que des instruments et des armes en silex, en quartz, en jade, en serpentine, et des poteries. Tel a été le cas des dolmens de Keryaval en Carnac, du tumulus du Mané-Lud à Locmariaker et du Moustoir-Carnac, dont les haches en pierres dures, d'une exécution si précieuse et de formes si géométriquement régulières, ont été envoyées par le musée de Vannes à l'Exposition universelle. Les poteries des dolmens sont de la pâte la plus grossière, et aucune n'a été façonnée à l'aide du tour.

On a trouvé des ustensiles de bronze sous quelques-uns des dolmens que l'on a fouillés dans les dernières années. L'apparition de ce métal est d'une haute importance, car elle prouve que l'usage d'élever des dolmens et des allées couvertes, qui avait pris naissance dans le troisième âge de la pierre, subsistait encore en Gaule quand l'emploi des métaux commença à y être connu. On rencontre même des sépultures de cette catégorie où le bronze domine et où les armes de pierre ne se montrent plus qu'exceptionnellement; mais il est à noter qu'alors la disposition de la cavité destinée à recevoir le mort n'est plus telle qu'on l'observe dans les tombeaux de la pure époque de la pierre : l'architecture funéraire a pris de nouveaux développements, par suite de l'emploi des outils en métal; l'intérieur des tombeaux se divise en galeries et en chambres souterraines.

Tous les indices concordent à prouver que les dolmens et les allées couvertes de notre pays, aussi bien ceux où l'on ne découvre que des objets de pierre que ceux où le bronze fait sa première apparition, sont les sépultures d'une race différente de celle des Celtes, qui occupait antérieurement le sol de la Gaule, et que les Celtes anéantirent ou plutôt subjuguèrent en s'amalgamant avec elle. On a fait déjà bien des conjectures pour déterminer à quel rameau de l'humanité appartenait cette race; mais toutes jusqu'à présent ont été prématurées et sans fondement assez solide.

Ce n'est, du reste, pas seulement en France et en Angleterre que l'on rencontre les monuments mégalithiques : on en a observé en Syrie, en Algérie et jusque dans l'Hindoustan. Les haches et les couteaux en silex, en obsidienne, en quartz compacte, extraits des *tumuli* de l'Attique, de la Béotie, de l'Achaïe, des Cyclades, sont identiques aux armes pareilles qu'on recueille sur notre sol; celles que le gouvernement russe exposait, et qui ont été trouvées au Caucase ou dans ses provinces slaves, rentrent

aussi exactement dans les mêmes types. La Scandinavie a ses dolmens, ses *tumuli*, qui offrent avec ceux de la France une saisissante analogie. Les corps qu'ils renfermaient avaient été également déposés dans la tombe sans être brûlés; le bronze s'y montre encore plus rarement que sous nos dolmens. Les objets en pierre et en os provenant de ces tombeaux affectent les formes les plus variées et sont d'une exécution particulièrement délicate. La Suède et le Danemark en ont envoyé une magnifique série au palais du Champ de Mars. Mais une portion de la collection danoise provient, non des dolmens, mais des tourbières, où on trouve ces objets dans les couches les plus inférieures avec des troncs de pins en partie décomposés, fait d'une haute importance pour établir l'antiquité reculée à laquelle remontent les instruments en pierre polie, car cette essence forestière a disparu du Danemark depuis des siècles et des siècles; elle a été remplacée par le chêne, puis par le hêtre. Deux circonstances expliquent, du reste, le degré de perfection toute particulière que le travail de la pierre atteignit en Scandinavie; d'abord la période de l'emploi exclusif des instruments de pierre s'y prolongea plus tard que dans aucun autre pays, et par conséquent cette forme de l'industrie humaine eut le temps, plus que partout ailleurs, d'y perfectionner ses procédés; puis le silex y est d'une qualité supérieure et s'y prête à la taille mieux que dans notre pays.

Ce sont encore les contrées scandinaves qui ont livré à l'étude de la science d'autres bien curieux dépôts de la même phase de l'histoire de l'homme. Les côtes du Danemark et de la Scanie offrent de distance en distance des amas considérables de coquilles d'huîtres et d'autres mollusques comestibles. Ces dépôts n'ont pas été apportés par les flots : ce sont des accumulations manifestes de débris de repas, d'où le nom de *kjækkenmæddinger*, ou « rebuts de cuisine, » sous lequel ils sont connus dans le pays. Ils s'étendent souvent sur des longueurs de plusieurs centaines de mètres, avec une épaisseur qui atteint quelquefois jusqu'à près de dix pieds. On n'a jamais rencontré dans ces amas aucun objet de métal, mais au contraire de nombreux silex taillés, des morceaux d'os et de corne travaillés, des poteries grossières et faites à la main. L'imperfection du travail dans les objets qui en proviennent rappelle la période des cavernes, le premier ou le second âge de la pierre non polie. Mais le style des armes et des ustensiles ne saurait être le seul criterium pour juger de la date d'un dépôt de ce genre. Il faut aussi prendre en sérieuse considération la faune qui s'y révèle. Or on n'a rencontré dans le *kjækkenmæddinger* aucun débris d'espèces antédiluviennes; sauf le lynx et l'urus, qui n'ont disparu que depuis l'époque historique, il ne s'y est

trouvé aucun ossement d'animaux qui aient cessé d'habiter ces climats; on y a même trouvé des indices de l'existence du porc et du chien à l'état d'animaux domestiques. Les *kjækkenmæddinger* se placent donc, dans l'ordre chronologique, à côté des plus anciens dolmens. Si l'industrie s'y montre encore aussi rudimentaire, c'est seulement parce que les tribus qui ont abandonné sur les bords de la mer du Nord les débris de leurs grossiers festins étaient demeurées en arrière de leurs voisins, placés dans de meilleures conditions, et déjà notablement plus avancés dans la voie de la civilisation.

Des dépôts analogues aux *kjækkenmæddinger* ont été signalés dans les derniers temps en d'autres contrées. On en connaît dans la Cornouailles, sur la côte nord de l'Écosse, aux Orcades, et bien loin de là, sur les rivages de la Provence, où leur existence a été constatée par M. le duc de Luynes. Les *terramare* des bords du Pô, amas contenant des cendres, du charbon, du silex et des os travaillés, des ossements d'animaux dont la chair paraît avoir été mangée, des tessons de poteries et d'autres restes de la vie des premiers âges, offrent également une grande analogie avec les dépôts du Danemark et de la Scanie, et appartiennent bien évidemment à la même période du développement de l'humanité.

Mais les restes les plus intéressants de l'âge de la pierre polie, ceux qui révèlent l'état de société le plus avancé et marquent la dernière phase de progrès des populations de l'Europe occidentale avant l'introduction de l'usage des métaux, sont les palafittes ou villages lacustres.

En 1853, la baisse extraordinaire des eaux du lac de Zurich permit d'observer des vestiges d'habitations sur pilotis qui paraissaient remonter à une très-haute antiquité. M. F. Keller ayant appelé l'attention sur cette découverte, on se mit à explorer d'autres lacs pour rechercher s'ils ne contenaient pas de semblables restes. Les investigations, auxquelles demeure attaché le nom de M. Troyon, furent couronnées d'un plein succès. Non-seulement un grand nombre de lacs de la Suisse recélaient des palafittes, mais on en découvrit également dans les lacs de la Savoie et de l'Italie méridionale. Les habitations des villages lacustres étaient voisines du rivage, construites sur une vaste plate-forme, que composaient plusieurs couches croisées de troncs d'arbres et de perches reliées par un entrelacement de branches et cimentées par de l'argile, et que supportaient des pieux plantés au milieu des eaux. Hérodote décrit très-exactement des habitations de ce genre qui subsistaient encore de son temps sur les lacs de la Macédoine. Mais si l'on veut se faire une idée complète de ce qu'étaient les stations lacustres de la Suisse, il faut prendre dans

le voyage de Dumont-d'Urville la planche qui représente le gros village de Dorey sur la côte de la Nouvelle-Guinée, encore tout entier bâti dans ce système.

L'usage d'établir ainsi les demeures sur pilotis au milieu de l'eau se continua dans l'Helvétie et les contrées voisines pendant bien des siècles, car les objets qui ont été retirés des palafittes appartiennent à des âges très-différents. Tandis que dans les moins anciens on a recueilli des ustensiles en bronze et même en fer, métal dont l'usage détermine encore une période nouvelle dans la marche des inventions humaines, dans d'autres, et c'était le plus grand nombre, on n'a découvert que des armes et des outils de pierre polie ou d'os. La forme et la nature du travail de ceux-ci se rapprochent beaucoup des objets fournis par les dolmens et les tourbières de la France, de la Grande-Bretagne, de la Belgique et de la Scandinavie; seulement la variété des instruments y est plus grande. Les animaux dont la drague a ramené les ossements du milieu des palafittes sont ceux-là mêmes qui vivent encore aujourd'hui dans les montagnes de la Suisse : l'ours brun, le blaireau, la fouine, la loutre, le loup, le chien, le renard, le chat sauvage, le castor, le sanglier, le porc, la chèvre, le mouton. Seuls, l'élan, l'urus et l'aurochs manquent à la faune actuelle du pays; mais on sait, par des témoignages historiques formels, qu'ils y habitaient encore au commencement de l'ère chrétienne.

Ainsi les villages lacustres caractérisent nettement dans notre Europe occidentale la fin de l'âge de la pierre polie, et les populations qui les avaient établis continuèrent même à les habiter dans les premiers temps où elles se servirent des métaux que leur avaient fait connaître des nations plus avancées. L'ensemble des objets que les savants de la Suisse ont retirés de leurs emplacements dénote, du reste, en bien des choses, même dans les plus anciens, une véritable civilisation. La poterie y ressemble à celle des dolmens; elle est encore façonnée à la main; mais elle affecte une plus grande variété de formes et un certain goût d'ornementation. Les plus grands de ces vases servaient à conserver les céréales pour l'hiver. On y a recueilli du froment, de l'orge, de l'avoine, des pois, des lentilles. Les habitants des villages lacustres s'adonnaient donc à l'agriculture, art absolument inconnu encore des hommes dont les cavernes du Périgord nous ont conservé les vestiges. Ils élevaient des bestiaux; ils connaissaient l'usage de la meule. Enfin, dans les palafittes de la plus haute date, on a rencontré des lambeaux d'étoffes qui prouvent que dès lors, au lieu de se contenter pour tout vêtement de peaux de bêtes, on savait tresser et tisser les fibres du lin.

III.

La succession chronologique des diverses périodes de l'âge de la pierre s'établit donc maintenant d'une manière positive et précise. Nous y retrouvons les trois premières étapes de la race humaine dans la voie de la civilisation, après lesquelles l'emploi du métal marque une évolution nouvelle, et d'une importance capitale. Tous les rameaux de l'humanité, sans exception, ont traversé ces étapes, et partout on en découvre les traces. Mais de ce que chaque peuple et chaque pays offrent aux regards de l'observateur la même succession de trois âges répondant à trois moments du développement social, on se tromperait grandement si l'on allait supposer que les différents peuples y sont parvenus dans le même temps. Il n'existe pas entre les trois phases successives pour les diverses parties du globe un synchronisme nécessaire; l'âge de la pierre n'est pas une époque déterminée dans le temps, c'est un état du progrès humain, et la date en varie énormément de contrée à contrée. On a découvert des populations entières qui n'étaient pas encore sorties, à la fin du siècle dernier et même de nos jours, de l'âge de la pierre. Tel était le cas de la plupart des Polynésiens lorsque Cook explora l'océan Pacifique. Un voyageur français rencontrait encore en 1854, sur les bords du Rio-Colorado de la Californie, une tribu indienne qui ne se servait que d'armes et d'ustensiles en pierre et en bois. Les races qui habitaient le nord de l'Europe n'ont reçu la civilisation que bien après celles de la Grèce et de l'Italie; les palafittes des lacs de la Suisse continuaient certainement à subsister quand déjà Marseille et d'autres villes grecques étaient fondées sur le littoral de la Provence; toutes les vraisemblances semblent indiquer que, lorsque les dolmens de l'âge de pierre commençaient à s'élever chez nous, les populations de l'Asie étaient déjà depuis des siècles en possession du bronze et du fer et de tous les secrets d'une civilisation matérielle extrêmement avancée. En effet, la découverte de l'emploi des métaux remonte en Égypte, en Assyrie, en Chine, à l'antiquité la plus reculée. Suivant la Bible, dont chaque jour les découvertes de la science viennent confirmer les traditions sur les âges primitifs de l'humanité, ce serait un des fils du patriarche Lamech, Thubal-Caïn, qui aurait le premier forgé le cuivre et le fer, donnée qui ferait remonter, pour certaines races, l'invention du travail des métaux à près de mille ans avant le déluge. L'usage ne s'en répandit sans doute d'abord que lentement, et resta longtemps concentré comme un mono-

pole exclusif entre les mains de quelques populations dont le progrès, par suite de causes de natures diverses, avait devancé celui des autres. Les Chalybes étaient déjà renommés pour les armes et instruments de fer et de bronze qu'ils fabriquaient dans leurs montagnes, quand certaines tribus nomades de l'Asie centrale en restaient encore aux engins de pierre. Mais les dépôts où, en Syrie et en Égypte même, dans les alluvions du Nil, le silex taillé se retrouve seul, sans aucune trace de l'emploi des outils de métal, sont d'une époque vraiment primitive, antérieure à toute civilisation, bien que dans cette partie du monde ancien elle se soit éveillée, comme nous avons déjà eu l'occasion de le montrer à nos lecteurs, plusieurs milliers d'années avant l'ère chrétienne.

Les habitants de nos contrées occidentales ne sont sorties de l'état misérable et sauvage de l'âge de la pierre que par le contact de populations plus avancées, de celles que l'histoire et l'étude comparative des langues et des mythologies nous apprennent être venues de l'Orient. De même, sans la découverte de Christophe Colomb, les tribus indiennes demeureraient encore à cette heure ce qu'elles étaient il y a quatre cents ans. Les races primitives et autochthones de nos contrées ont disparu ou se sont éloignées devant les émigrants d'une race supérieure; il en est advenu de même pour les indigènes du nouveau monde. Ces races se sont peu à peu éteintes, comme s'éteignent les peuplades sauvages de l'Australie et de la Polynésie.

Mais le commerce dut avoir encore plus de part que l'émigration de la race aryenne à la révolution qui substitue dans nos contrées européennes l'usage des métaux à celui de la simple pierre taillée. On ne se rend généralement pas un compte assez exact de l'étendue de commerce que réclamaient et que supposent nécessairement les civilisations primitives. La Providence n'a pas créé les nations pour demeurer isolées les unes des autres, plus que les individus pour vivre en dehors de l'état de société. Elle a fait l'homme de telle façon qu'il dût se grouper avec ses semblables pour pouvoir subsister et se défendre contre les dangers qui le menaçaient de toute part. Ce n'est pas non plus sans un plan bien arrêté, et dans lequel nous devons adorer sa main, qu'elle a fait naître les premières civilisations sur des terrains qui, tout favorables qu'ils fussent, étaient dépourvus de certains produits naturels, de certaines matières premières indispensables aux arts les plus élémentaires et les plus essentiels. De cette façon, dès qu'il y a eu une aurore de civilisation, il y a eu forcément commerce. Les peuples les premiers policés n'ont pas pu s'enfermer absolument dans l'orgueil de leur civilisation précoce, s'isoler des peuples voisins dont ils méprisaient la barbarie. L'obligation

de se procurer certaines denrées de première nécessité les a contraints à entretenir des relations à l'extérieur, et quelquefois fort loin, à commercer avec les peuples encore sauvages, à entrer avec eux dans la voie des échanges, et par conséquent à leur infuser graduellement les secrets de leur propre civilisation.

Voici trois faits élémentaires et maintenant incontestables. Le premier est la prodigieuse antiquité de la métallurgie dans les civilisations asiatiques; le second, l'antériorité du travail du cuivre sur le travail du fer, à tel point que l'*âge du bronze* représente, dans l'histoire de la civilisation, une longue période qui a précédé l'*âge du fer*. Le dernier fait, enfin, est celui-ci, que presque aussitôt que les hommes ont su fondre le cuivre et en fabriquer des instruments, ils ont reconnu ses nombreuses imperfections dans un emploi à l'état pur, et la nécessité de le rendre plus dur et plus résistant par un alliage; qu'en un mot ils se sont mis tout de suite à fabriquer du bronze. Aussi haut que nous remontions dans les deux plus vieilles civilisations du monde, en Égypte et en Assyrie, nous trouvons l'usage du bronze; celui des instruments en cuivre pur est si bien abandonné, si bien oublié, qu'il n'a pas laissé de vestiges. Mais qu'est-ce que le bronze? Un alliage de cuivre et d'étain. Or l'Égypte et l'Assyrie trouvaient le cuivre sur leur propre territoire ou dans des districts touchant à leurs frontières; mais pour l'étain on ne le rencontrait qu'à de bien grandes distances. Le moindre outil de bronze que l'on recueille auprès de Memphis, dans un de ces tombeaux contemporains de la construction des pyramides, où il est demeuré enfermé depuis soixante siècles, révèle donc un antique et lointain commerce qui apportait à l'Égypte pharaonique, naissant à la civilisation au milieu de peuples encore absolument sauvages, l'étain du Caucase, de l'Inde ou de l'Espagne. Sans ce commerce, en effet, on ne pourrait pas en expliquer l'existence, puisque l'étain ne se trouve dans la nature sur aucun point plus rapproché de l'Égypte.

Le commerce de l'étain fut un des plus anciens commerces de la Phénicie, son premier peut-être, et certainement celui qui la jeta le plus tôt dans la carrière des grandes navigations. Aux âges si reculés de ce qu'on appelle dans l'histoire égyptienne l'*ancien empire*, il est bien évident que la navigation et le commerce maritime n'existaient pas encore; tout le trafic se faisait par la voie de terre, au moyen de caravanes. Les sujets de Ménès, de Chéops et de Chéphren tiraient l'étain dont ils avaient besoin pour faire leur bronze du Caucase ou de l'Inde (plus probablement du Caucase) par des caravanes qui traversaient l'Asie, toute sauvage encore, et dans laquelle aucun État puissant ne s'était constitué. Mais le

commerce de caravanes au milieu de populations nomades et pillardes est toujours précaire et soumis à bien des chances fâcheuses. Celui-ci, d'ailleurs, devint presque impossible lorsque le développement de la civilisation sur les bords de l'Euphrate et du Tigre y permit la naissance d'un pouvoir fort, d'un grand empire qui disputa bientôt la suprématie à l'Égypte. Un des premiers soins de cet empire fut nécessairement de s'emparer du commerce de l'étain, qui dans ses conditions premières passait par son territoire. Les nations asiatiques avaient là un moyen assuré de faire la loi à l'Égypte en lui interceptant quand elles le voudraient une matière dont elle ne pouvait se passer pour ses arts les plus nécessaires, absolument comme il y a quelques années l'Amérique croyait pouvoir faire la loi à l'Angleterre en la menaçant de supprimer ses envois de coton. Une pareille situation n'était pas acceptable pour les Égyptiens, qui durent chercher à tout prix les moyens de se procurer l'étain d'un autre côté, et par la voie de mer, impossible à intercepter pour leurs ennemis. C'est à ce moment même que commença la puissance commerciale des Phéniciens : ils profitèrent de la nécessité créée par une situation politique nouvelle en dirigeant leurs navires vers l'Espagne pour y aller chercher le précieux métal, non-seulement pour le compte des Égyptiens, mais pour leur propre compte, car, étant eux-mêmes métallurgistes, et particulièrement habiles dans le travail du bronze, ils sentaient au plus haut degré le besoin de se procurer l'étain directement et sans payer tribut à aucune autre nation. Le commerce de l'étain, dont nous essayons de faire comprendre l'importance capitale dans la civilisation antique, fut si bien la première origine et l'élément prépondérant de leur commerce que plus tard, même quand les Grecs furent devenus navigateurs, les Phéniciens se maintinrent en possession du privilége exclusif de fournir l'étain à la Grèce et à l'Italie, comme antérieurement à l'Égypte. Ce fut même ce commerce qui renouvela encore une fois leurs navigations et les leur fit pousser jusqu'aux dernières limites occidentales de l'ancien monde, lorsque, les mines de l'Espagne étant épuisées, ils se mirent à franchir les colonnes d'Hercule et à aller jusque sur les côtes des îles Britanniques chercher l'étain de Cornouailles pour le livrer aux Hellènes et aux Italiotes.

La nature et les procédés du commerce primitif des Phéniciens peuvent se reconstituer d'une manière certaine. Les peuples avec lesquels ils allaient trafiquer étaient encore tout à fait sauvages, sans industrie, en plein âge de la pierre. D'un autre côté, les Chananéens étaient industriels autant que commerçants; ils avaient perfectionné au plus haut degré les procédés de certains arts; les produits de leur métallurgie sont

vantés dans les textes égyptiens dès l'époque de la XVIIIe dynastie; leurs tissus étaient célèbres dans tout le monde antique; certaines teintures, comme celle de la pourpre, constituaient dans leurs mains un monopole sans partage; leurs verreries, dont nous possédons d'assez nombreux échantillons, égalaient celles que Venise a fait sortir de ses ateliers au moyen âge. Ils n'étaient donc pas seulement les courtiers des grandes nations civilisées et industrielles entre lesquelles ils se trouvaient placés; ils fabriquaient beaucoup par eux-mêmes, et ils avaient leurs propres produits à écouler par les débouchés que créait sans cesse leur activité de marins. Dans ces conditions, leur commerce se faisait tout entier par échanges. Ils allaient dans l'Espagne, dans la Gaule, dans l'Italie, dans la Libye, dans la Grèce, alors toutes barbares, plus tard dans les îles Britanniques, et d'un autre côté dans l'Inde, alors que l'affaiblissement de la puissance guerrière de l'Égypte leur eut permis d'avoir des vaisseaux sur la Mer Rouge; là ils recevaient des habitants les métaux, les bois, les diverses matières premières naturelles que chacun de ces pays pouvait leur fournir; en retour, ils donnaient des produits manufacturés : instruments de métal, tissus, poteries, verres, dont leur contact avait répandu la connaissance et fait sentir le besoin aux populations, déjà déshabituées par eux des procédés et des habitudes trop rudimentaires de l'âge de la pierre, mais encore incapables de fabriquer par elles-mêmes. C'est ainsi que s'explique ce phénomène que les Phéniciens, ces grands négociants au rôle desquels les Vénitiens, les Hollandais et les Anglais eux-mêmes dans les temps modernes ne peuvent être qu'imparfaitement comparés, après avoir été amenés, par les besoins de leurs opérations commerciales, à simplifier l'écriture et à inventer l'alphabet, ne furent pas conduits à l'invention corrélative, celle de la monnaie. Ils n'en ressentirent jamais la nécessité, qui ne devait se produire que dans un commerce de civilisés à civilisés, et non de civilisés à sauvages, et ils laissèrent aux Grecs la gloire de cette grande invention, source de si féconds résultats.

On a trouvé dans certaines mines de l'Espagne et on a vu à l'Exposition les marteaux de pierre avec lesquels les indigènes, au début de leurs relations avec les Chananéens, extrayaient des filons, pour livrer à ces négociants étrangers le minerai qu'ils ne savaient pas encore traiter par eux-mêmes. Mais les découvertes les plus importantes pour la connaissance de ce commerce primitif entre les populations de l'Europe, encore à l'âge de pierre, et les nations asiatiques déjà complétement civilisées, sont celles que M. Fouqué vient de faire cette année même à Santorin, dans l'Archipel, et dont les produits ont été exposés au Champ

de Mars, dans la salle du Ministère de l'instruction publique, galerie du *Matériel des arts libéraux*, au-dessous des solennelles inscriptions de M. Duruy, non loin des dentiers artificiels Fattet et des appareils orthopédiques, tout à côté d'une collection de timbres-poste. Sous des couches de déjections vomies par l'ancien volcan central de Santorin, dont l'effondrement est antérieur au début des traditions historiques en Grèce, notre savant compatriote a trouvé un véritable Pompéi de l'âge de pierre, des villages entiers ensevelis sous la cendre, qui appartiennent à un état social exactement pareil à celui des palafittes de la Suisse. Aucun vestige de métal n'y a été observé, mais à côté de poteries grossières, évidemment fabriquées dans le pays et semblables à celles des dolmens où des villages lacustres, les habitations renfermaient en grand nombre des vases d'une pâte fine, de formes très-élégantes, décorés d'ornements peints, que le commerce avait certainement apportés d'outre-mer et dont on a trouvé les analogues dans la Phénicie et dans la Moabitide.

Pour faciliter leur commerce, lui donner plus de stabilité, plus de sécurité, les Phéniciens, dans toutes les contrées où leurs navires et leurs marchands prenaient l'habitude de se rendre, créaient des comptoirs permanents, des factoreries comme celles que l'on établit encore de nos jours sur la côte d'Afrique et celles qui ont été le premier noyau des possessions européennes dans l'Inde. Il y eut une époque, dont le point culminant peut être marqué quinze siècles environ avant notre ère, quand Sidon avait l'hégémonie sur les villes phéniciennes, où les comptoirs des fils de Chanaan formaient une chaîne non interrompue sur tous les rivages de la Méditerranée jusqu'aux Colonnes d'Hercule, tandis qu'une autre série d'établissements de la même nature jalonnait toutes les étapes de la route de mer qui menait du fond de la Mer Rouge, d'Ælana et d'Asiongaber au littoral indien. Ces comptoirs exercèrent une immense influence sur les différents pays où ils s'étaient établis. Tous devinrent le noyau de grandes cités, car les indigènes encore sauvages venaient rapidement se grouper autour de la factorerie phénicienne, attirés par les avantages qu'ils y trouvaient et par les séductions de la vie civilisée. Tous aussi furent des centres actifs de propagation de la civilisation matérielle. Un peuple sauvage n'entre pas en commerce actif et prolongé avec un peuple civilisé sans emprunter peu à peu sa culture. De nouveaux besoins s'éveillent chez lui ; il recherche avec avidité les produits manufacturés qu'on lui apporte et qui lui révèlent tant de délicatesses dont il n'avait pas auparavant même l'idée. Bientôt le désir naît chez lui de pénétrer les secrets de leur fabrication, de s'initier aux arts qui les produisent, de se mettre à utiliser lui-même les ressources que

fournit son sol, au lieu de les donner à l'état brut à ces étrangers qui savent si bien en tirer parti.

Mais c'est un lieu commun que l'influence du commerce sur la civilisation et son rôle propagateur du progrès. Il est donc superflu de s'y appesantir. Nous voulions seulement montrer comment, à l'aurore des sociétés dans le bassin de la Méditerranée, les Phéniciens, ayant été pendant plusieurs siècles les marchands et les navigateurs par excellence, avaient par cela même contribué plus que tout autre peuple à répandre, au milieu des populations encore sauvages qui bordaient cette mer, les secrets fondamentaux des arts utiles et les premiers germes d'une culture un peu complète. L'Égypte et l'Assyrie avaient été les foyers où la civilisation matérielle avait pris naissance; les Chananéens en furent comme les missionnaires. Des îles de la Grèce au détroit de Gibraltar, il n'est aucun pays où l'on ne trouve leurs enseignements au début, où l'on ne puisse discerner clairement l'action féconde de ces navigations hardies dont les voyages d'Hercule, leur dieu national, sont le symbole mystique. Par leur influence et leur action, d'une part, et en même temps par un autre courant d'influence des civilisations orientales qui avait pris sa route par l'Asie Mineure, et qui de là vint à Argos avec les Pélopides, sur les bords du Pô avec la nation des Étrusques, la Grèce, l'Italie, la Gaule, l'Espagne, au sortir de la barbarie primitive, furent d'abord tout asiatiques, jusqu'au jour où les habitants de ces contrées se sentirent assez avancés dans la voie du progrès pour pouvoir être eux-mêmes, où leur génie individuel, nourri par cette éducation, devint capable d'en briser les langes et de marquer sa civilisation d'une empreinte propre.

J'ai, pour ma part, la ferme conviction qu'avec la marche en avant des sciences archéologiques on verra, d'ici à peu d'années, passer au rang des vérités mathématiquement démontrées l'opinion qui tend à considérer l'âge du bronze dans nos pays comme ne représentant pas tant, ainsi qu'on l'a cru d'abord, l'irruption d'une nouvelle race qui aurait absolument anéanti les sauvages primitifs de l'âge de la pierre, que l'ère de la grande influence des civilisations de l'Asie, révélées ici par les Phéniciens et là par les Étrusques, et les premiers développements de la culture indigène sous les enseignements de ces deux peuples. Par là seulement peut s'expliquer ce fait que, dans toutes les contrées de l'Europe, les armes et les ustensiles de l'âge du bronze offrent toujours, dans leur composition, le même alliage, qui est celui des bronzes asiatiques, que les formes y sont constamment les mêmes et l'ornementation semblable, bien qu'il ne soit pas possible de supposer un seul instant qu'à cet âge du développement social un seul et même peuple

ait habité les régions les plus différentes de notre Occident, la Gaule, l'Espagne, l'Italie, l'Allemagne et la Scandinavie. Ces divers pays ayant posé de nombreux échantillons de leur âge du bronze, il a été facile de vérifier le caractère d'unité que nous y signalons.

Le métal ne s'étant, comme on vient de le voir, substitué que graduellement, et non par une révolution brusque aux instruments de pierre, il y eut un temps où les deux matières furent concurremment employées. Nous avons déjà remarqué qu'une partie des dolmens de la France datent de cette époque de transition. Il en est de même de certaines palafittes de la Suisse où le bronze est associé à la pierre, et de quelques *terramare* de l'Émilie, celles de Campeggine et de Castelnovo, par exemple, où les silex et les os taillés se montrent avec des armes et des ustensiles de bronze. Diverses sépultures de l'Italie septentrionale ont offert pareille association. Il s'est même rencontré en Allemagne, à Minsleben, un *tumulus* où étaient réunies des armes de pierre et des armes de fer, ce qui montre que l'usage de la pierre taillée subsista chez quelques populations par delà l'âge du bronze. Le grand prix du métal faisait que les plus pauvres se contentaient d'armer leurs flèches et leurs lances de pointes de silex. Sur le champ de bataille de Marathon l'on ramasse à la fois des bouts de flèches en bronze et en silex noir taillé par éclats; il en est de même au Camp de César, près de Périgueux, et un fait semblable s'observe dans les civilisations, développées tout à fait isolément, du Mexique et du Pérou.

La haute antiquité des instruments de pierre leur fit même prêter plus tard, chez un grand nombre de peuples, un caractère religieux; aussi l'usage s'en conserva-t-il souvent dans le culte. Chez les Égyptiens, c'était avec un instrument de pierre que le paraschiste ouvrait le flanc de la momie avant de la soumettre aux opérations de l'embaumement. Chez les Juifs, la circoncision se pratiquait avec un couteau de silex. En Asie Mineure, une pierre tranchante ou un tesson de poterie, était l'outil avec lequel les Galles ou prêtres de Cybèle pratiquaient leur éviration. Chez les Romains on se servait, dans le culte de Jupiter Latialis, d'une hache de pierre (*scena pontificalis*), et il en était de même dans les rites des féciaux. En Chine, où les métaux sont connus depuis un temps immémorial, les armes en pierre, et surtout les couteaux de silex, se sont religieusement conservés. Encore de nos jours, chez les pallikares de l'Albanie, comme j'ai eu l'occasion de l'observer moi-même, c'est avec un caillou tranchant, et non avec un couteau de métal, que doit être dépouillé de ses chairs l'os de l'omoplate de mouton, dans les fibres duquel ils croient lire les secrets de l'avenir.

FRANÇOIS LENORMANT.

NOTICE

SUR UN

MANUSCRIT DES MIRACLES DE NOTRE-DAME

CONSERVÉ AU SÉMINAIRE DE SOISSONS

Parmi les manuscrits du moyen âge qui ont été exposés au Champ de Mars, dans les galeries de l'histoire du travail, était un volume infolio, très-bien conservé, qui attirait les regards du visiteur par la pureté de l'écriture et encore plus par l'élégance et l'éclat des peintures et des ornements. Ce volume, qui depuis deux siècles a fixé l'attention d'un certain nombre de savants et qui a fourni la matière d'un assez long mémoire lu par Louis Racine à l'Académie des inscriptions le 28 janvier 1744, m'a semblé mériter d'être soumis à un nouvel examen. On s'est en effet mépris jusqu'à présent sur la véritable origine de ce manuscrit, et les singulières vicissitudes par lesquelles il a passé n'ont point encore été racontées. Je ne pourrai pas les faire toutes connaître, mais du moins j'indiquerai celles qui présentent le plus d'intérêt.

Le manuscrit dont je vais parler se conservait, avant la Révolution, à Soissons, dans l'abbaye de Notre-Dame. Il appartient aujourd'hui au séminaire de la même ville. Il renferme les Miracles de Notre-Dame, mis en vers français, au commencement du XIIIe siècle, par Gautier de Coincy, moine de Saint-Médard de Soissons. C'est un ouvrage fort considérable, et qui a joui longtemps d'une grande vogue, comme l'attestent les nombreux exemplaires qui en sont conservés dans les bibliothèques de la France et de l'étranger. Je n'ai pas à analyser cette vaste compilation, dont le texte a été publié par M. l'abbé Poquet en un gros volume in-quarto, et sur laquelle la critique n'a pas encore dit son dernier mot, bien qu'à ce sujet les opinions les plus diverses, inspirées parfois par un fâcheux esprit de dénigrement, parfois aussi par un aveugle enthousiasme, aient été déjà mises au jour et soutenues avec un véritable talent. Le seul but que je me propose d'atteindre aujourd'hui, c'est de faire l'histoire d'un des plus précieux manuscrits du poëme de Gautier de Coincy.

Le premier auteur qui, à ma connnaissance, en ait parlé est dom Michel Germain, l'ami et le compagnon de Mabillon. Dans son *Histoire de l'abbaye royale de Notre-Dame de Soissons*, publiée en 1675, il dit avoir vu entre les mains de l'abbesse Armande-Henriette de Lorraine d'Harcourt « un livre manuscrit, dont l'escriture est ancienne de près de « cinq cents ans, et contenant les vers de Gautier de Coincy, touchant les « miracles de la sainte Vierge, dont ceux qui sont arrivez à Soissons « font la meilleure partie et sont representez avec des tailles-douces fort « agreables [1]. » Je ne relève pas ce qu'il y a d'étrange dans l'expression *taille-douce* employée par le bon bénédictin, comme aussi par Louis Racine, pour désigner d'anciennes miniatures. Ce que je tiens à constater, c'est que dom Michel Germain considérait le manuscrit de Notre-Dame de Soissons comme contemporain de l'auteur et qu'il en rapportait l'exécution au commencement du XIIIe siècle.

Louis Racine a accepté le jugement du bénédictin sur l'âge du manuscrit. Le mémoire qu'il communiqua en 1744 à l'Académie des inscriptions [2] roulait d'ailleurs presque entièrement sur des considérations littéraires et philosophiques qui sont étrangères à mon sujet.

M. l'abbé Poquet, qui a publié en 1857, d'après l'exemplaire de Soissons [3], une édition complète des Miracles de Notre-Dame, fait aussi

1. Page 356. Conf. p. 62.
2. *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XVIII, Hist., p. 357.
3. *Les Miracles de la sainte Vierge*, par Gautier de Coincy. Paris et Laon, 1857.

remonter le manuscrit au XIIIe siècle, et ne doute pas un instant qu'il n'ait été exécuté dans l'abbaye même de Saint-Médard.

M. Alfred Darcel [1], à qui nous devons une très-fine appréciation des peintures du manuscrit de Soissons, s'en est servi pour montrer à quel degré de perfection l'art français était parvenu à la fin du XIIIe et au commencement du XIVe siècle.

La question d'origine n'a pas été soulevée par M. Édouard Fleury, qui a consacré au même volume l'un des plus importants chapitres de ses études sur les manuscrits à miniatures de la ville de Soissons [2]. Cet auteur s'est laissé guider, comme il le dit lui-même, par le travail de M. Poquet. Il s'est cependant écarté de l'opinion de ses devanciers sur l'âge du manuscrit, puisqu'il le range parmi les monuments du XIVe siècle, et en effet c'est bien à cette époque que se rapportent les caractères paléographiques aussi bien que le style des peintures.

D'après les descriptions et les dessins de M. l'abbé Poquet, de M. Alfred Darcel et de M. Édouard Fleury, on pouvait se faire une haute idée de la valeur du livre que le séminaire de Soissons a recueilli dans les dépouilles de l'abbaye de Notre-Dame. Ce livre mérite bien les éloges qu'il a reçus, et il a sa place marquée parmi les plus beaux manuscrits français du commencement et du milieu du XIVe siècle. Je me félicite d'avoir pu l'examiner assez attentivement pour y remarquer une particularité qui m'en a révélé toute l'histoire.

Au bas du dernier feuillet se distinguent les traces d'une signature qu'on a soigneusement grattée pour la faire disparaître. En présentant le feuillet à une vive lumière, j'ai cru reconnaître que le mot effacé était JEHAN, et que ce nom avait été tracé par le frère de Charles V, Jean, duc de Berry, dont la Bibliothèque impériale possède peut-être une centaine de signatures, les unes au bas de mandements ou de quittances, les autres sur des livres qui ont appartenu à ce prince. Pour vérifier ma conjecture, j'ai recouru aux inventaires de la librairie du duc de Berry. Dans celui qui a été dressé en 1413 et qui forme le registre KK 258 des Archives de l'Empire, on trouve un article ainsi conçu :

Item un livre des Miracles Nostre-Dame, escript en françoys de lettre de fourme et note en aucuns lieux. Et au commancement du second fueillet a escript *Comment que*. Et est couvert de viez veluiau violet, doublé de tiercelin vermeil, et fermant à

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er septembre 1859, t. III, p. 278-291.

2. *Les Manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Soissons, étudiés au point de vue de leur illustration* (Paris, 1865, in-4°), p. 123-129.

deux fermouers d'argent dorez, esmaillez aux armes de France, lequel monseigneur a eu du roy [1].

Cette description convient à merveille au manuscrit du séminaire de Soissons, qui renferme bien le texte français des Miracles de Notre-Dame, copié en lettres de forme, avec des airs notés en musique. Mais il y a plus : cette description ne peut s'appliquer à aucun autre exemplaire. En effet, le volume décrit dans l'inventaire avait en tête du second feuillet les mots : *Comment que*, et dans le manuscrit de Soissons le second feuillet commence par le vers :

Comment que die *Evam* ou *Eve*.

A moins d'un hasard fort extraordinaire, on ne saurait admettre que dans deux copies du poëme de Gautier de Coincy le second feuillet aît exactement commencé de la même manière. D'ailleurs, je n'ai pas seulement à invoquer l'identité des premiers mots du second feuillet; il ne faut pas perdre de vue la signature dont j'ai aperçu les vestiges à la fin du volume, vestiges qu'une reproduction photographique ferait parfaitement revivre. Ces deux observations viennent à l'appui l'une de l'autre et prouvent jusqu'à l'évidence que le manuscrit du séminaire de Soissons est celui qui fut inscrit au commencement du xve siècle sur l'inventaire de la librairie de Jean, duc de Berry.

C'était du roi que le duc de Berry tenait le livre des Miracles de Notre-Dame. L'article d'inventaire que j'ai cité plus haut l'atteste formellement : *lequel monseigneur a eu du roy*. N'y aurait-il donc pas lieu de supposer que le livre des Miracles a d'abord fait partie de la bibliothèque de Charles V, et qu'il a été conservé quelque temps dans une des tours du Louvre, dont nous avons vu, l'année dernière, exhumer les assises inférieures? Des documents authentiques vont encore nous permettre de résoudre ce second problème.

Les deux plus anciens inventaires de la librairie du Louvre mention-

1. Cet article a été publié, en 1850, par M. Douet d'Arcq, dans la *Revue archéologique*, t. VII, p. 149. Il se retrouve à peu près mot pour mot dans l'inventaire qui a été dressé en 1416 par les soins des exécuteurs testamentaires du duc de Berry et que possède la bibliothèque de Sainte-Geneviève. Voici le texte même du second inventaire : « Un livre des Miracles Nostre-Dame, escript en françois de lettre de fourme, et noté en aucuns lieux. Et au commencement du second fueillet a escript *Comment que*. Et est couvert de veluyau violet viel, doublé de tiercelin vermeil, et fermant à deux fermoers d'argent dorez, esmailliés des armes de France, lequel mon dit seigneur a eu du roi. xxx livres. » Conf. *la Librairie de Jean, duc de Berry*, par Hiver de Beauvoir (Paris, 1860), p. 18, n. 22.

nent un exemplaire des *Miracles Nostre-Dame, rimés, couvert de veluyau inde, bien escrit et historié* [1]. C'est incontestablement l'exemplaire qui passa un peu plus tard chez le duc de Berry. En effet, dans l'un des inventaires de Charles V les mots : *Monseigneur de Berry,* ont été ajoutés sur la marge en regard de l'article relatif aux Miracles de Notre-Dame [2];

LA VIERGE GLORIEUSE.

et quand Jean le Bègue vérifia, en 1411, l'état de la librairie du Louvre, il constata l'absence des Miracles de Notre-Dame [3], « lequel livre, ajoute-

1. « Les miracles Nostre-Dame rymez, couvert de veluyau ynde, et furent rachetez des Anglois, bien escripts et hystoriez. » Article 154 du rouleau qui forme le n. 397 de la collection de Baluze. — « Les miracles Nostre-Dame rymez, couvert de veluyau ynde, et furent rachetez des Angloiz, bien escripts et historiez. » Mss. français, 2700, f. 9 v°, n. 154.

2. Mss. français, 2700, f. 9 v°.

3. Mss. français, 2700, f. 43.

« t-il, fu baillié à Mons. de Berry, comme appert par lettres signées R. »

On voit que les inventaires de Charles V et de Charles VI sont en parfaite harmonie avec ceux du duc de Berry, et que le manuscrit dont nous suivons les vicissitudes venait de la librairie du Louvre. Mais nous pouvons essayer de remonter encore plus haut. Dans les trois inventaires de Charles V et de Charles VI que j'ai cités, l'article relatif aux Miracles de Notre-Dame contient une indication d'origine qui, pour être fort brève, n'en offre pas moins un très-vif intérêt. Elle est ainsi conçue : *Et furent rachetés des Anglais.* Pour avoir le sens de ces mots, il faut nous transporter au Musée britannique et ouvrir la Bible historiale qui est cotée 19 D. II, dans le fonds du roi. Au verso du troisième feuillet de garde nous lisons ces mots :

Cest livre fust pris ove le roy de Fraunce à la bataille de Peyters. Et le boun counte de Saresbirs, William Montague, la achata pur cent marsz, et le dona à sa compaigne, Elizabeth, la bone countesse, qe Dieux assoile. Et est continus dedeins le Bible enter, ove tixte et glose, le mestre de histoires et incident, tout en memes le volyme. Laquele lyvre la dite countesse assigna à ces executours de le vendre pur XL livers [1].

Ainsi, voilà une Bible que les Anglais ont prise en 1356 à la journée de Poitiers dans les bagages du roi de France. C'est que, suivant un usage qui s'est perpétué à la cour jusqu'au règne de François Ier, le roi Jean faisait toujours porter à sa suite une partie de sa petite bibliothèque. Nous sommes donc autorisés à conjecturer que le livre des Miracles de Notre-Dame se trouvait dans les coffres du roi, à côté de la Bible historiale, lors du désastre de Poitiers. Cette circonstance nous explique comment Charles V dut le retirer plus tard des mains des Anglais.

Maintenant, résumons en deux mots l'histoire du manuscrit du séminaire de Soissons. Il a été fait dans la première moitié du XIVe siècle, peut-être pour le roi Jean ; il faut l'attribuer à cette école de calligraphes et d'enlumineurs que l'Europe enviait alors à la ville de Paris et à laquelle nous devons la Vie de saint Denis [2], le Bréviaire de Belleville [3], le Penta-

1. Cette note a été publiée en 1734, par David Casley, dans *A Catalogue of the manuscripts of the king's library,* p. 299. Un texte plus correct en a été donné en 1839, par M. Francisque Michel, *Collection de documents inédits, Rapports au ministre,* p. 118.

2. Bibl. Imp., mss. français, 2090-2092. Voyez la notice que j'ai publiée sur ce manuscrit dans *Notices et extraits des manuscrits,* t. XXI, II, p. 249-261.

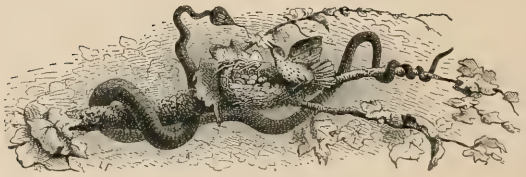
3. Bibl. Imp., mss. latins, 10483 et 10484.

teuque de 1356 [1], les Heures de Bonne de Luxembourg [2] et tant d'autres chefs-d'œuvre. Le roi Jean, qui aimait à se servir du livre des Miracles, le faisait porter à sa suite; il le perdit avec tous ses bagages dans la déroute de Poitiers. Charles V le racheta des Anglais et le plaça dans sa librairie de la tour du Louvre. Jean, duc de Berry, le plus grand amateur de beaux livres du moyen âge, se le fit donner par son neveu Charles VI. A la mort du duc de Berry, ce volume dut être vendu pour éteindre une partie des dettes qui grevaient la succession du prince. Il fut offert, le 2 octobre 1635, à Henriette de Lorraine, qui mourut en 1669 abbesse de Notre-Dame de Soissons. On ignore comment il sortit de l'abbaye de Notre-Dame, au commencement de la Révolution, pour entrer un peu plus tard dans la Bibliothèque du séminaire de Soissons. Espérons que, s'il ne doit pas toujours rester dans cette bibliothèque, il sera recueilli dans un de nos dépôts publics, pour ne jamais aller en Angleterre, où il serait trop humiliant de le voir exposé, avec la Bible historiale du Musée britannique, comme souvenir d'une des plus néfastes journées de notre histoire.

1. Bibl. Imp., ms. français, 15397.

2. Ce manuscrit appartient à M. Didot, qui l'a exposé dans la galerie de l'Histoire du travail. La *Gazette des Beaux-Arts* en a publié une miniature (t. XX, p. 66), dans un article de M. Darcel.

LÉOPOLD DELISLE.



UN DESSIN DE LÉONARD DE VINCI

POUR LE TABLEAU DE L'ADORATION DES MAGES

UAND on regarde la *Cène de sainte Marie des Grâces*, il ne vient à la pensée de personne qu'on puisse peindre autrement. Les figures y sont groupées avec tant de naturel, que le spectateur s'imagine facilement que cette œuvre est sortie toute formée du cerveau de Léonard, comme Minerve qui s'élança tout armée de la tête de Jupiter. Et cependant que d'efforts se cachent sous cette apparence de facilité ! Si l'on connaît peu d'études pour cette composition admirable, on peut être assuré que cent fois Léonard la refit dans sa tête et sur le papier, semblable en cela à l'Arioste qui recommença quatre-vingts fois la stance du Roland furieux, si admirable par la limpidité du style. Quelque favorisé qu'on soit de la nature, ce n'est point sans longues méditations qu'un artiste parvient à pondérer des groupes avec une telle science et à exprimer simplement des sentiments si divers et si vrais. Vasari ne nous a-t-il pas appris, d'ailleurs, que Léonard, pendant le cours de ce long travail, restait des journées entières absorbé dans une espèce de contemplation, sans toucher à ses pinceaux, malgré les importunités du prieur des dominicains. Il avançait si lentement, que celui-ci se crut fondé à porter plainte de sa paresse devant Ludovic Sforza. Alors Léonard, qui connaissait la bonté du prince pour lui, consentit à s'expliquer. Il exposa les difficultés de son art, et prouva, en se défendant, comment il arrive souvent aux génies les plus élevés de travailler d'autant plus qu'ils paraissent ne rien faire. Dans

CROQUIS DE LÉONARD DE VINCI.

Collection de M. Émile Galichon.

CROQUIS DE LÉONARD DE VINCI.

Collection de M. Émile Galichon.

ADORATION DES MAGES, PAR LÉONARD DE VINCI.

Tableau de Florence.

leur esprit, dit-il, ils cherchent des combinaisons heureuses, et quand ils sont parvenus à se satisfaire, la main accomplit facilement et promptement les images que leur intelligence a perçues. Ainsi, bien avant Boileau, Léonard connut et mit en pratique le précepte de l'*Art poétique :*

> Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage,
> Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage.
> Polissez-le sans cesse et le repolissez ;
> Ajoutez quelquefois et souvent effacez.

Malheureusement, trop rigide observateur de cette règle, Léonard finit peu de compositions. Toujours retenu, au dire de Vasari, par la peur de ne pouvoir rendre, au moyen de ses mains pourtant si habiles, toutes les nuances délicates de la beauté que son imagination lui faisait entrevoir, souvent il abandonna le pinceau pour étudier la philosophie de la nature.

Comme preuve des inquiétudes et des hésitations sans nombre qui tourmentaient son âme toujours en quête du mieux, nous publierons prochainement une série de croquis pour la *Sainte Anne* du Louvre et nous donnons aujourd'hui la première pensée de l'*Adoration des Mages,* de Florence. Si l'on rapproche cette première pensée du tableau que Léonard a laissé inachevé, on trouvera que l'ordonnance première a été conservée dans ses lignes principales, mais on sera encore plus frappé des changements nombreux apportés à la conception primitive. Dans le jeune homme et le vieillard qui portent la main à leur tête en signe de respect; dans les *Rois mages,* que le Vinci a dessinés nus pour mieux se rendre compte du mouvement, on peut certainement signaler des airs de parenté avec les personnages de l'œuvre peinte, mais ces figures, comme toutes les autres, ont été revues et modifiées profondément dans leur expression et leur attitude. L'élan plein de foi et d'amour qui entraînait rois et bergers, puissants et pauvres, aux pieds du divin Enfant tenu sur les genoux d'une mère adorable de candeur, a fait place dans le tableau à un sentiment plus contenu et plus respectueux. Nous ne décrirons pas toutes les différences qui séparent le dessin de la peinture. Ce serait nous livrer à un travail aussi fastidieux qu'inutile, puisque le lecteur peut le faire sans fatigue au moyen des gravures que nous publions. Qu'il nous permette seulement d'appeler son attention sur le fond du tableau; il y trouvera un exemple de l'emploi des innombrables études que Léonard faisait journellement. Dans le superbe paysage où la suite des rois mages a donné lieu à une succession d'épisodes charmants, le curieux remarquera plusieurs chevaux et des combattants empruntés à une feuille de croquis

que nous reproduisons. C'est évidemment aux études du saint Georges terrassant le dragon que Léonard doit les deux cavaliers qui, dans la peinture, se chargent la dague à la main.

En jetant les yeux sur ces croquis tracés de la main gauche, ainsi qu'en font foi les hachures conduites de gauche à droite, on sera étonné de l'habileté extrême avec laquelle Léonard maniait la plume. Il semblerait même, pour qui examine avec attention ses œuvres dessinées, que sa main gauche obéissait plus volontiers aux battements de son âme et sa main droite aux lumières de sa raison. Avait-il besoin de traduire le sentiment qui faisait palpiter son cœur ; revenait-il de suivre pendant toute une journée un homme qui l'avait frappé par sa physionomie bizarre ou expressive, sa main gauche fixait rapidement sur le papier l'émotion ou le souvenir [1]. Mais s'agissait-il de modeler et de parfaire une figure arrêtée dans son esprit : l'étude définitive de l'enfant Jésus pour la Vierge aux Rochers [2], ou bien le visage de la sainte Anne du Louvre [3], c'était la main droite qu'il chargeait de ce soin. Bizarrerie curieuse à noter chez cet homme singulier que Dieu semble avoir doté de toutes les facultés intellectuelles, morales et physiques, pour montrer à quel degré de perfection nous pouvons arriver par l'effort de notre volonté.

1. Un grand nombre des croquis conservés dans les volumes de Windsor sont tracés de la main gauche.

2. N° 383 du Catalogue du Louvre.

3. N° 207 du Catalogue des dessins, dans la galerie des Uffizii à Florence, par M. Charles Lagrange, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII.

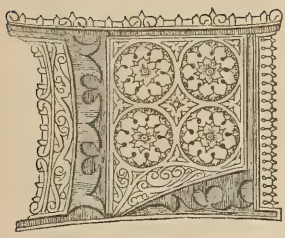
ÉMILE GALICHON.

LES

SÉPULTURES DES PLANTAGENETS

A FONTEVRAULT

(1189-1867)



L'ABBAYE de Fontevrault, chef-lieu de l'ordre célèbre fondé par Robert d'Arbrissel, est située près de Saumur, dans le département de Maine-et-Loire. C'est aujourd'hui une prison. Jusqu'en 1792, c'était la plus puissante communauté religieuse de l'Anjou. La richesse et la splendeur de Fontevrault provenaient de la libéralité des princes angevins et de leur prédilection pour l'abbaye. Geoffroy Plantagenet et Mathilde la comblèrent de biens. Quand la dynastie angevine alla s'asseoir sur le trône d'Angleterre, elle n'oublia pas le monastère privilégié. Les premiers rois, qui restèrent si longtemps attachés à l'Anjou, continuèrent les traditions de générosité de leur famille, et, après avoir de plus en plus enrichi l'abbaye de leur vivant, lui donnèrent en mourant leurs corps à garder.

On a appelé Fontevrault le Saint-Denis des Plantagenets. Cette pompeuse expression n'est pas absolument juste. Tous les Plantagenets ne reposèrent pas dans le monastère. Les corps de six princes de cette maison y furent seulement déposés; ce sont: Henri II, Richard Cœur-de-Lion, Jeanne d'Angleterre, Éléonore d'Aquitaine, Raymond VII et Isabelle d'Angoulême. L'abbaye reçut encore, outre les corps de divers

princes d'autres familles, le cœur de Henri III et celui de Béatrice, fille de Richard [1].

Henri II Plantagenet, né au Mans le 5 mars 1133, était fils de Geoffroy V et de Mahaut ou Mathilde d'Angleterre. Après un règne mêlé de glorieux succès et de grands revers, ce prince, successivement comte d'Anjou, duc de Guienne, comte de Poitou, roi d'Angleterre, vint mourir à Chinon, vaincu et humilié par son fils, le 6 juillet 1189 [2]. Le dernier vœu du roi fut d'être enterré dans l'abbaye de Fontevrault [3].

Le lendemain de sa mort, on le porta au lieu de sa sépulture couvert de ses habits royaux, une couronne d'or sur la tête, ayant aux pieds des chaussures tissues d'or et des éperons, au doigt un grand anneau, à la main un sceptre, un glaive au côté et le visage découvert. Richard, son fils, ayant appris la mort de son père, accourut en toute hâte, le cœur plein de remords. Dès qu'il arriva, le sang se mit à couler des narines du cadavre, comme si l'âme du défunt s'indignait à la venue de celui qui passait pour être cause de sa mort, et comme si ce sang criait à Dieu. Richard, saisi d'une inexprimable angoisse, suivit jusqu'à Fontevrault la bière qui transportait son père, et il fit ensevelir honorablement le corps du roi défunt par les archevêques de Tours et de Trèves.

Telle est la narration de Matthieu Paris [4] d'après Roger de Wendover [5] et Benedictus Petroburgensis [6].

Suivant Roger de Hoveden [7] et deux autres chroniqueurs [8] dont la tra-

1. Pour connaître les nombreuses sépultures de l'abbaye, voir « *le Baston de deffence et mirouer des professeurs de la vie régulière de l'abb. de Fontev.,* etc... » par Yves Magistri de Laval. Angers, 1586, in-4°, p. 211.

2. Bib. imp., Cart. de Fontev., mss. lat., 5480, t. II, fol. 415 r°. Rogeri de Wendover, *Chronica sive flores histor.* nunc primum edid. Henric O. Coxe. Lond., 1841, t. II, p. 444.

3. Bib. imp., mss. lat., 5480, t. II, fol. 117 v°.

4. *Grandes Chroniques* de Matth. Paris, trad. Huillard-Bréholles, t. II, p. 111.

5. Rogeri de Wendover, *Chronica sive flores historiarum* nunc primum edid., H. O. Coxe. Londini, 1841, t. II, p. 444.

6. Ex Benedicti Petroburgensis *Vita Henrici II, Angliæ regis,* apud *Rerum gallic. script.,* t. XVII, p. 490.

7. *Annal.,* pars posterior, apud *Rerum anglicarum script.* Ed. Savile, Francofurti 1601, p. 654.

8. Giraldus Cambrens., ap. *Rer. gall. script.,* t. XVIII, p. 157-158, et *Chron. Laudun.,* ibid., p. 707.

dition est adoptée par M. Augustin Thierry, les faits se passèrent autrement. Nous empruntons à l'éminent historien de la conquête de l'Angleterre la traduction qu'il a mêlée à son récit [1].

« Quand le roi eut expiré, son corps fut traité par ses serviteurs comme l'avait été autrefois celui de Guillaume le Conquérant. Tous l'abandonnèrent après l'avoir dépouillé de ses derniers vêtements et avoir enlevé ce qu'il avait de plus précieux dans la chambre et dans la maison. Le roi Henri avait souhaité être enterré à Fontevrault; on eut peine à trouver des gens pour l'envelopper d'un linceul et des chevaux pour le transporter. Le cadavre se trouvait déjà déposé dans la grande église de l'abbaye, en attendant le jour de la sépulture, lorsque le comte Richard apprit, par le bruit public, la mort de son père. Il vint à l'église, trouva le roi gisant dans le cercueil, la face découverte et montrant encore, par la contraction de ses traits, les signes d'une violente agonie. Le lendemain de ce jour eut lieu la cérémonie de la sépulture. On voulut décorer le cadavre de quelques insignes de la royauté; mais les gardiens du trésor de Chinon les refusèrent, et, après beaucoup de supplications, ils envoyèrent seulement un vieux sceptre et un anneau de peu de valeur. Faute de couronne, on coiffa le roi d'une espèce de diadème fait avec la frange d'or d'un vêtement de femme. »

Nous aurons l'occasion de revenir sur ces deux récits, de les discuter et de nous décider pour celui qui nous paraît le plus vrai. Quoi qu'il en soit, ces deux versions sont d'accord sur un point : Henri II fut enseveli à Fontevrault et inaugura ce qu'on appela depuis le cimetière des rois d'Angleterre.

Au-dessus de la sépulture du roi on éleva un monument pour accuser la présence de sa dépouille. Henri était sculpté en pleine pierre sur un sarcophage qui représentait un lit de parade couvert d'un drap somptueux. On grava sur ce tombeau une épitaphe latine [2], composée de trois distiques dont voici la traduction :

« J'étais le roi Henri; mon pouvoir s'étendait sur de nombreux
« royaumes, et je fus plusieurs fois duc et comte. Le prince, que la sur-
« face de la terre n'aurait pu contenter, huit pieds de terre le contien-
« nent! Toi qui lis cette épitaphe, songe au danger de la mort et vois en
« moi une image de la fragilité humaine. »

Il ne nous reste de ce monument qu'un fragment enlevé au mausolée

1. *Hist. de la conq. de l'Angleterre,* t. III, p. 342, éd. de 1838.
2. Roger de Wendover, éd. cit., t. II, p. 444.

dans un des nombreux remaniements subits par le cimetière. C'est la figure et la partie du sarcophage qui la soutenait.

Le roi est couché. Le drap qui recouvre le lit relève un peu sous les pieds et sous la tête, et forme des festons sur les côtés. La main droite appuyée sur la poitrine portait un sceptre court. La main gauche est posée sur la ceinture, au-dessous de la droite. A gauche du roi, sur le drap, est déposée son épée. Le ceinturon est enroulé autour du fourreau. Voici le costume : le roi, couronné et sans barbe, porte le manteau en forme de chlamyde, un surcot long à manches larges et longues, une cotte longue qui apparaît aux manches et au bas du surcot. Dessous on voit passer un troisième vêtement tombant presque sur les pieds. Les mains sont couvertes de gants avec une plaque de métal sur le dessus. Les pieds sont revêtus de chaussures et armés d'éperons. La statue est en tuf blanc et mesure aujourd'hui 2 mètres 17 centimètres de longueur, de la couronne aux pieds.

Suivant l'usage, cette statue dut être peinte. Il serait intéressant de connaître quelles furent les colorations primitives. Malheureusement les couleurs qu'on voit aujourd'hui sont loin d'être originales, comme on l'a cru. Elles ont été renouvelées aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles [1].

1. La plus ancienne reproduction de ce monument est dans le recueil de Gaignières, t. XII, Bib. imp., Cab. des est.

Le drap blanc sur lequel le roi repose était orné de mâcles, de gueules et de croix fleurdelisées d'azur. En avant il est bordé d'une frange d'or rappelant le style du XVIIe siècle. La figure est colorée et sans barbe. Le dessin ne laisse voir aucune mutilation, et cependant le sceptre manque. La couronne est à fleurons alternés, petits et grands, et ornée de nombreux cabochons. Les mains, qui sont couvertes de gants, chargés en dessus de plaques de métal et de pierres précieuses, étaient probablement colorées d'un ton de chair, car Montfaucon, plus tard, ne remarqua pas les gants et déclara ne pouvoir s'expliquer ces plaques d'or travaillé qu'il voyait sur les mains des deux rois (Montfaucon, *Monum. de la mon. fr.*, t. II, p. 113). Les pieds sont revêtus de chaussures de mailles de fer ou de cuir noir gaufré et entourés de galons ou de lanières dorées qui fixent les éperons. Le manteau est bleu foncé semé de fleurs d'or à quatre pétales et orné d'une bordure dorée, chargée de pierreries. Le surcot de pourpre est semé de macles d'or et de quatre-feuilles et bordé d'un galon doré. La cotte, d'un gris vert, porte également une bordure dorée chargée de pierres de couleur. Au-dessous, le vêtement qui passe est encore galonné d'or par le bas. Cette peinture, comme celle des trois autres princes, doit être du XVIIe siècle et dater du remaniement de 1638. Nous en trouvons un indice peu douteux dans un fragment de dessin sur la bordure d'un vêtement de Henri.

Nous ne constatons pas de modifications jusqu'en 1816. Stothart, quand il décrit nos statues, les dessine et les fait colorier, indique deux états du monument. Dans la première peinture le drap du lit est gris, orné de petites croix ayant un cœur jaune. Le coussin de tête est brun. Le prince porte de la barbe qui est figu-

Si on compare la description de la figure de Henri II avec le récit que fait Matthieu Paris de la mort et de l'ensevelissement du roi, on est amené forcément à conclure que l'artiste, auteur de la statue, a reproduit scrupuleusement la personne royale au moment où elle était parée pour descendre au tombeau. Alors ce monument ne nous offrirait pas seulement une œuvre d'art, mais encore la représentation exacte de Henri revêtu de ses vêtements royaux, en d'autres termes, ce serait un portrait. Comme quelques-uns de ceux qui se sont occupés des tombeaux de Fontevrault, nous avons eu un instant cette illusion. Mais la réflexion ne nous a pas permis de la conserver.

Bien des considérations rendent le récit de Matthieu Paris invraisemblable. Tous les chroniqueurs contemporains s'accordent à dépeindre l'état d'abandon complet dans lequel mourut Henri II. Il paraît étonnant de voir traiter avec autant d'égards un prince mort, dont on ne respecta pas même les derniers moments. Lorsque Henri eut expiré, les courtisans avaient à complaire à Richard, dont on ne prévoyait pas la sage conduite, et insulter la dépouille du maître défunt devait, dans leur pensée, agréer au maître à venir. Il serait donc étrange de voir tout d'un coup s'arrêter la haine, la jalousie, la trahison, quand tout les convie à se produire, quand la situation les enfanterait si déjà elles n'existaient pas.

Ces considérations, qui éveillent à *priori* le soupçon, ne suffi-

rée, dit l'auteur, *comme dans les miniatures*. Le manteau est brun, avec un galon d'or; le surcot est rouge cerise, la cotte est bleue avec bande d'or, les bottines sont vertes et galonnées d'or. Le fourreau de l'épée est noir; le ceinturon enroulé autour est rouge; la poignée est verte. Dans la planche en couleur qui se trouve en tête de l'édition de 1832, et où les quatre Plantagenets sont rapprochés, on trouve une nouvelle indication de peinture pour cette statue. Le drap du lit est gris. Les ornements qui le décorent sont rouges. Ce sont de petites croix fleurdelisées et des macles également fleurdelisées ayant au centre un point bleu. Le coussin de tête est vert. Le visage est toujours coloré et barbu. Le manteau est bleu, bordé d'un galon d'or et semé de petites croix et de croissants. Le surcot est d'un rouge vermillon avec des retroussis blancs. Une bande verte en bas et des bouts de manches verts figurent la cotte. Les pieds sont verts et galonnés d'or. Le fourreau de l'épée est rouge, le ceinturon vert et la poignée bleue. Les gants sont blancs avec plaque d'or. Le nez et la main droite sont brisés.

Voici le dernier état après la restauration de 1846 : Henri II, la face colorée et sans barbe, porte un manteau bleu avec dessins, un surcot rouge, une cotte verte. Les pieds sont peints en vert. Le lit verdâtre sur lequel il repose est semé de croix fleurdelisées. Le nez, brisé, a été restauré ainsi que les mains et la couronne. Le roi presse de ses deux mains son sceptre contre sa poitrine. Une seule main, croyons-nous, devait remplir cet office autrefois.

raient pas à infirmer un récit si on ne pouvait s'appuyer sur des faits. Mais les choses se sont passées comme le raisonnement l'indique. Des texes positifs l'établissent. A peine le malheureux roi a-t-il rendu le dernier soupir, qu'il est dépouillé de tous ses insignes; son corps mis à nu ne reçoit pas même les témoignages de respect que la mort fait accorder au dernier des hommes. Point de linceul, point de bière, point de convoi! Une main furtive cache seule la nudité du cadavre, la charité publique couvre cette dépouille royale, et c'est travesti en roi, mais non royalement vêtu, qu'il est traîné sans pompe à sa dernière demeure. Voilà la vérité. Voilà ce que racontent avec l'accent de la sincérité Roger de Hoveden, Giraldus Cambrensis, l'Anonyme de Laon. Voilà le récit auquel M. Augustin Thierry ajoute foi, sans tenir compte de l'autre.

Entre les deux versions on ne peut, ce nous semble, hésiter. Il reste à expliquer comment la première a pu se produire. Trois auteurs relatent ce pompeux convoi funèbre et cette sorte de marche triomphale de Henri II vers son tombeau : ce sont Matthieu Paris, Roger de Wendover et Benedictus Petroburgensis. En réalité ce triple témoignage se réduit à un seul. On sait que Matthieu Paris copia la chronique de Roger de Wendover jusqu'en 1235. En comparant le récit de Roger de Wendover (*Flores historiarum*, tome II, p. 444) et celui de Benedictus Petroburgensis (*Historiens de France*, tome XVII, p. 490), on est convaincu que l'un des deux a copié l'autre. Voici maintenant comment naquit le récit original. Les chroniqueurs, pour composer leurs histoires, étaient obligés d'aller sur les lieux s'informer des événements auxquels ils n'avaient pas assisté. L'historien de Henri II ne put se dispenser de venir à Fontevrault. On lui montra le tombeau. Comme l'usage existait de revêtir les princes de leur costume d'apparat avant de les inhumer et de les représenter dans ce costume sur leur monument funèbre, le chroniqueur en conclut que Henri II avait été apporté à l'abbaye en l'état où il le voyait, et il décrivit la statue. L'argument tiré de la chronique de Matthieu Paris doit donc être écarté.

Nous ne croyons pas que la figure de Henri soit un portrait dans la véritable acception du mot; nous avons indiqué la libre interprétation que s'attribua le tailleur d'images dans le costume. Nous ajouterons qu'elle se montre dans les proportions de la statue, qui est plus grande que nature, et où l'on ne retrouve ni la petite taille, ni l'obésité si connue du roi. Nous ne nierons pas cependant qu'on remarque ici la carrure des épaules mentionnée dans le portrait laissé par un chroniqueur contemporain [1], et que l'absence de barbe, à une époque où elle était por-

1. Giraldus Cambrensis, t. XVIII des *Hist. de France*, p. 138.

tée [1], semble indiquer la volonté de traduire une physionomie individuelle.

On n'a jamais mis en doute l'authenticité traditionnelle de nos statues, ni la justesse de leur attribution. Si la tradition offrit jamais quelque garantie, c'est quand elle s'attache à de grands souvenirs et qu'elle est, comme ici, gardée par de nombreuses mémoires qui en font un culte. L'abbaye au moyen âge était trop fière de ses tombeaux pour les oublier ou les confondre, et depuis l'époque où les souvenirs s'altèrent et se rompent, nous avons des documents qui nous désignent et nous décrivent chaque personnage et chaque tombeau.

Pour celui-ci, le témoignage d'authenticité remonte bien haut. Dès le XIIIe siècle, Roger de Wendover, voulant reproduire l'aspect de Henri mort, décrit sa statue, comme nous l'avons établi. Le style, d'ailleurs, de ce monument et l'examen du costume ne laissent pas d'incertitude et confirment pleinement la tradition. L'exécution de la figure suivit de très-près la mort du roi. Il était sans doute sculpté quand, dix ans après, Richard vint à ses pieds partager sa sépulture et lui demander la réconciliation. Henri est représenté avec la *chlamyde*. Cette forme du manteau ne dépasse pas le XIIe siècle. Si la figure était du XIIIe, nous la verrions avec la *chape* qui revêt Richard. C'est presque la seule différence à indiquer entre les costumes des deux rois, mais elle est caractéristique [2]. Cette statue peut donc être datée certainement de 1189 à 1199.

Ce monument, dont l'intérêt archéologique est incontestable, n'est pas dépourvu de valeur esthétique. Si le travail de l'imagier est dur et âpre, il nous donne du roi défunt une représentation qui ne manque pas de grandeur dans sa roideur cadavérique. Le prince aux larges épaules, d'une taille agrandie, dort avec majesté dans la pose consacrée. Les lignes du corps sont indiquées avec justesse, les plis tombent simplement et le manteau ramené par devant drape avec ampleur.

Richard Ier, roi d'Angleterre, surnommé Cœur-de-Lion, naquit en 1157, de Henri II et d'Éléonore de Guienne. C'est un héros légendaire

1. Le père de Henri, Geoffroy Plantagenet, portait la barbe. Voir l'émail du Mans. — Son fils Richard la portait également. Voir sa statue à Fontev. ci-dessous.

2. Cette différence dans le costume des deux rois se retrouve dans les sceaux. Voyez *Trésor de numismatique et de glyptique*, sceaux des rois et reines d'Angleterre, pl. 3.

par ses exploits et sa captivité. En 1199, voulant, dit-on, s'emparer d'un trésor que détenait le comte de Limoges, ce prince vint assiéger le château de Chalus. Blessé d'une flèche dans l'attaque et se sentant mourir, Richard ordonna que son corps fût enseveli à Fontevrault aux pieds de son père, qu'il s'accusait d'avoir trahi. Il légua à l'église de Rouen son cœur invincible, et voulut que ses entrailles fussent déposées dans l'église de Chalus comme un présent qu'il faisait aux Poitevins. Il révéla à ses amis intimes, sous le sceau du secret, les motifs qui le portaient à partager ainsi sa dépouille mortelle. Il donnait son corps à son père pour la raison indiquée ci-dessus, aux Rouennais son cœur à cause de leur incomparable fidélité; quant aux Poitevins, il ne leur léguait que le réceptacle de ses excréments comme prix de leur trahison. Après avoir prononcé ces paroles, l'enflure arrivant tout à coup jusqu'au cœur, il mourut. C'était le mardi, 6 avril 1199[1].

Il fut enterré cinq jours après, le jour des Rameaux, 11 avril, vêtu de ses habits d'apparat, dans l'église de Fontevrault[2].

Comme son père, Richard fut sculpté sur un sarcophage de pierre au-dessus du caveau funéraire où sa dépouille était déposée. La partie supérieure du monument est seule parvenue jusqu'à nous. Le roi, couronné, est étendu sur un drap couvrant une sorte de lit de camp, un coussin sous la tête. Il porte une barbe courte entaillée dans la pierre. La main droite, qui a été brisée, était appuyée sur le haut de l'abdomen. La main gauche est posée sur la ceinture. Il est vêtu d'un manteau en forme de *chape*, attaché sur le devant par une grosse fibule, laissant à découvert presque tout le bras droit et venant par-dessous croiser sur les genoux; tombant tout droit de l'autre côté, ce vêtement est relevé par le bras gauche qu'il couvre. Le surcot, serré à la taille par un ceinturon, est muni de manches longues et larges. La cotte apparaît aux manches et au-dessous du surcot. Au-dessous de la cotte une dernière robe descend jusque sur les pieds. Les mains sont couvertes de gants avec plaque de métal et les pieds revêtus de bottines éperonnées. La statue en tuf blanc a 2m 09 de longueur. Elle dut être aussi colorée à l'origine. En comparant les diverses représentations et descriptions de ce monument, on acquiert la preuve que depuis le XVIIe siècle il fut repeint plusieurs fois[3].

1. Matth. Paris, *Grandes chron.*, éd. cit., t. III, p. 300 et 301.

2. Bib. imp., mss. lat., 5480, t. II, fol. 111 r°. *Arch. de Maine-et-Loire*, Mss. Extrait des Cart. de Fontev., ff. 264, 265.

3. Dans Gaignières, le drap sur lequel repose Richard est blanc, semé de fleurs bleues à cœur d'or. Le coussin est jaune uni. Le diadème à fleurons alternés est doré, la tête est colorée; la barbe est peinte en noir. Le roi n'a pas de sceptre à la main ni d'épée

Comme pour Henri II, l'authenticité traditionnelle de l'attribution ne nous semble pas ici contestable. La figure de Richard est postérieure à celle de Henri. Les formes différentes des manteaux établissent pour la première une évidente antériorité. La chape de Richard n'a pu coexister avec la chlamyde de Henri. Mais le reste des costumes diffère bien peu. Cotte et surcot, tous deux très-longs, sont assez ressemblants. Les deux figures n'ont pas dû être taillées à un bien grand intervalle de temps l'une de l'autre, et celle de Richard a tous les caractères qui conviennent à la dernière année du XIIe siècle et aux premières années du XIIIe. Mort en 1199, ce prince n'a pas attendu longtemps son monument funèbre.

Contemporaine, cette statue a donc une grande valeur. Elle était l'unique effigie de Richard, à partir de 1736[1], époque à laquelle celle de Rouen disparut, enfouie sous le pavé du chœur jusqu'à ces dernières années, où elle a été retrouvée par M. Deville. Mais le Richard normand nous semble inférieur en intérêt à celui de Fontevrault, car il dut être refait après l'incendie de la cathédrale, en 1200[2].

C'est en vain qu'après les avoir visités et comparés tous les deux, nous avons cherché à établir l'identité de l'un par l'autre. Le Richard de

au côté. Les gants blanc-gris sont ornés de plaques d'or sur lesquelles on remarque une macle de gueules. Les chaussures noires ont l'air de mailles de fer entremêlées de mailles d'or ou de bottines de cuir noir avec gaufrures dorées. Elles sont en outre ornées de galons dorés comme le cuir qui retient les éperons. Le manteau de pourpre est muni d'un galon d'or en bordure. Il est semé de macles et de petits fleurons d'or à cinq pétales. Le surcot foncé bordé de galon d'or porte en dessin des fleurs à cinq pétales. La ceinture est dorée. La cotte est peinte en vert et chargée de fleurs d'or. Le vêtement de dessous est pourpre avec galon d'or.

En 1816, d'après Stothard, le lit est gris avec dessin d'étoiles d'or, le coussin de tête est vert, le manteau bleu de ciel uni, enrichi d'une bordure d'or ciselé, le surcot rouge vermillon uni. La cotte est verte et bordée d'or. Le vêtement de dessous est blanc avec bordure d'or. Les pieds sont rouges avec galons d'or et lanière noire pour fixer les éperons. Richard a perdu à la Révolution le nez, une partie du menton, la main droite et quelques fleurons de sa couronne.

Depuis 1846, Richard est ainsi : tête colorée, barbe peinte en noir, lit gris-verdâtre avec dessin d'étoiles, coussin vert, chape bleue, surcot rouge, cotte verte, bottines rouges. On a restauré le nez, les mains, la couronne et le sceptre qu'on lui fait tenir comme un joueur de clarinette qui s'apprêterait à jouer de son instrument. Ce sceptre paraît bien long. On a complété le lit détérioré au moment du déplacement de 1638, et on a mis, par imitation de Henri II, une épée à côté de lui. Cette épée a été peinte en noir et le baudrier en rouge. Rien ne prouve qu'elle existât à l'origine.

1. A. Deville, *Tomb. de la cathéd. de Rouen,* éd. de 1837, p. 158.

2. *Id., ibid.* p. 40.

Rouen[1] ne ressemble nullement à celui de Fontevrault. Il n'a pas de barbe, ne porte qu'une robe attachée au cou par une grosse fibule carrée et serrée à la taille par une ceinture fort ornée. Un manteau-chape jeté sur les épaules est retenu par une cordelière lâche. La main gauche tenait un sceptre. Il a un lion sous les pieds. En avant du bloc de pierre qui forme le lit, un petit bas-relief du plus joli travail représente un sujet de chasse : un chien guette un lapin sortant du terrier.

Quant au Richard de Fontevrault, le visage en a été trop mutilé pour qu'il puisse, après les restaurations, donner une ressemblance bien exacte. Toutefois le marteau qui le défigura n'a pu enlever toute trace d'énergie et de personnalité.

D'un travail moins rude que la statue de Henri, celle de Richard nous paraît moins satisfaisante au point de vue de l'art. Les épaules sont étroites et semblent oppressées par le manteau qu'elles supportent. Ce vêtement n'est pas drapé d'une façon bien savante; tombant roide du côté gauche, il passe sous le bras droit pour venir croiser sur les genoux par un mouvement assez inhabile. Le roi n'avait pas, croyons-nous, la posture que lui ont donnée ses derniers restaurateurs.

Jeanne d'Angleterre, fille de Henri II et d'Éléonore de Guienne, naquit en 1165[2]. Veuve de Guillaume, roi de Sicile, elle épousa en secondes noces Raymond VI, comte de Toulouse. Sur le point d'accoucher et se trouvant très-malade à Rouen, elle désira vivement être attachée comme religieuse à l'abbaye de Fontevrault. Quoique mariée et enceinte, elle reçut le voile à Rouen et fut consacrée en présence de sa mère Éléonore, puis mourut le 27 septembre 1199[3]. Son enfant fut tiré vivant de ses entrailles, mais ne lui survécut que peu d'instants. La prieure de Fontevrault apporta le corps de la princesse au monastère; on le plaça dans l'église près du tombeau de son père Richard[4].

1. L'attribution de cette statue ne peut être non plus contestée. (Voyez *Cab. des estampes*, Gaignières, t. XII. Gaignières d'Oxford, t. IV, pl. I, et Montfaucon, t. II, pl. XV.) Nous avons vu cette statue avant sa restauration dans un atelier de la cathédrale de Rouen, elle est conforme aux dessins du XVIIe siècle.

2. Matth. Paris, *Hist. maj.*, trad. Huil. Bréh., t. Ier, p. 429.

3. Roger de Hoveden, *Hist. de France*, t. XVII, p. 599.

4. Cart. de Fontev. Bib. imp., mss. lat., 5480, t. Ier, fol. 3 r°.

Jeanne eut aussi son tombeau orné de sa statue couchée[1]. De ce morceau de sculpture il n'est rien parvenu jusqu'à nous. Brisé ou enfoui au XVIIe siècle, il fut remplacé par une figure de marbre à genoux[2]. Cette dernière a été détruite à la Révolution.

Éléonore, reine de France, puis reine d'Angleterre, était fille de Guillaume X, dernier duc de Guienne et d'Éléonore de Châtellerault. Elle épousa d'abord Louis VII le Jeune. Répudiée en 1152, elle s'unit à Henri, duc de Normandie, qui devint roi d'Angleterre[3]. D'un caractère violent, en lutte avec son mari, conspirant avec ses fils, elle fut emprisonnée par Henri et délivrée seulement par l'avénement de Richard. Veuve, elle continua à jouer un rôle dans la politique, puis, chargée d'années, elle se retira au monastère de Fontevrault[4], y prit le voile à ses derniers moments, et y mourut le 31 mai 1204[5]. Elle fut inhumée auprès de son mari[6].

La sépulture de la reine fut surmontée de sa statue couchée, posée sur un monument semblable à celui des autres princes et qui, comme les leurs, a disparu. Éléonore couronnée, la tête enveloppée dans la guimpe des veuves et supportée par un coussin, repose sur un lit. Les mains, qui ont été brisées, portaient un livre d'heures. Un surcot bordé d'un large ruban à l'encolure, et très-légèrement échancré, laisse voir le haut de la cotte et la fibule qui l'attache au cou. Ce surcot dérobe entièrement à la vue le reste de la cotte. Formé d'une étoffe très-souple, il est serré à la taille par une riche ceinture et y détermine une multitude de plis très-fins. Il tombe jusque sur les pieds par d'autres plis ondulants. Le manteau, retenu sur les épaules par une cordelière non tendue, laisse tout le buste à découvert, se relève sous le bras droit, et de l'autre côté vient s'enrouler autour de la hanche gauche. La statue, en tuf blanc, a 1 mètre 84 centimètres de longueur.

1. Bib. imp., mss., 8229, fol. 341, r° et v°.
2. Honorat Nicquet, *Histoire de Fontev.*, p. 256.
3. Sandfort, *Genealogical history of the Kings of England,* éd. de 1707, p. 71.
4. Roger de Hoveden, *Pars post.* apud *Rer. angl. Scriptores,* p. 802.
5. Suivant l'*Art de vérifier les dates*, éd. cit., t. Ier, p. 805. — Le 30, suivant le nécrologe de l'abbaye; Bib. imp. mss. lat., 5480, t. II, fol. 109 v°. Le lieu de sa mort est discuté. *Mém. de la Soc. des Ant. de l'Ouest,* an. 1845.
6. *Arch. de Maine-et-Loire,* Mss. extrait des Cart. de Fontev., fol. 387

Une ancienne enluminure appela sans doute sur cette statue les différentes couches de couleur dont on la couvrit en la restaurant. Il faut se garder de croire originale la plus ancienne comme la plus récente des peintures que nous connaissons [1].

Tout vient encore ici confirmer l'attribution traditionnelle de la figure. La coupe de la robe, la ceinture richement ornée, les plis nombreux et cassés, l'ampleur excessive des vêtements, l'étoffe extrêmement souple, la forme du manteau, nous la font attribuer aux premières années du XIIIe siècle. Ces éléments constituent en effet le costume des femmes de cette époque. La grâce de la draperie jetée dans le goût antique, le style exquis de l'œuvre, la rapprochent de la grande période de l'art gothique et lui fixent pour date extrême 1210 à 1215.

Cette statue nous paraît véritablement belle. Rien de simple comme l'attitude générale. La princesse, dans une pose gracieuse, continue sa pieuse habitude de tenir son psautier. L'ajustement de la robe, sans convention et sans manière, est plein de goût. Les plis se groupent heureusement; le manteau, qui dégage et laisse voir le buste, reçoit un excellent mouvement. Ce qui reste du visage, privé du nez en 1793, offre le même caractère de noble interprétation. La valeur de ce monument nous paraît donc considérable.

Contemporaine d'Éléonore, cette statue n'est cependant pas un portrait. Éléonore mourut extrêmement âgée, et rien dans notre image de pierre ne reproduit la physionomie d'une princesse courbée sous le faix

1. Dans Gaignières, le drap du lit d'Éléonore est de couleur violacée, la tête est colorée et la guimpe blanche. Le coussin est bleu foncé semé d'un dessin à quatre-feuilles d'or. La couronne est dorée à fleurons alternés grands et petits. Le manteau est bleu foncé, chargé de quatre-feuilles d'or et doublé de pourpre. La cordelière est d'or. La robe en est blanche, bordée de galons d'or et de pierres aux manches et à la gorge. Elle est semée de fleurs rouges et bleues mêlées d'un autre dessin d'ornement. Les chaussures sont noires avec galons d'or.

Stothard nous fait voir la première altération. Le visage est mutilé ainsi que la couronne. Les mains, qui portaient le livre, sont brisées. Le drap est rouge, le coussin de tête bleu uni, la guimpe blanche, la couronne enrichie de pierres rouges et vertes, le manteau bleu avec ornement de petits croissants d'or et doublure de couleur brune. La robe est blanche, semée de grands losanges d'or dans lesquels se trouvent deux croissants accolés comme deux *c* et formant un *x*. La ceinture est colorée en bleu. Les pieds sont sans indication.

Depuis 1846, Éléonore a toujours le visage coloré. Le drap du lit est rouge avec de petits dessins formés de losanges qui étaient probablement dorés et qui semblent noirs. Le coussin est bleu. La robe grise est ornée de losanges et de petits croissants. Le manteau est doublé de gris. La ceinture est bleue. C'est à peu près l'état decrit par Stothard. On a restauré la face qui était très-mutilée, le lit, les mains et le livre.

des ans. Le visage est celui d'une femme de quarante ans au plus. C'est une figure de convention. Le statuaire a mieux aimé rendre la grâce et la majesté d'une reine idéale que les rides et les traits énergiques creusés par les passions de cette puissante aïeule des rois anglais.

Isabelle ou Élisabeth d'Angoulême, reine d'Angleterre, puis comtesse de la Marche, était fille d'Aimar, comte d'Angoulême, et d'Alix de Courtenay.

L'histoire de cette princesse est pleine d'obscurité et ce qu'on en a dit est entaché d'erreurs. M. Léopold Delisle, rectifiant l'*Art de vérifier les dates*, a rétabli les faits [1]. Isabelle était fiancée à Hugues IX, comte de la Marche, et non à Hugues X, son fils, quand Jean-sans-Terre l'enleva. Veuve du roi d'Angleterre, elle épousa, au mois d'avril ou de mai 1220, Hugues X, fils de son premier fiancé. Après une vie des plus agitées et des plus souillées, après avoir reçu de ses peuples le nom exécré de *Jézabel*, elle mourut en 1246. Nous compléterons ces rectifications. Jeune, Isabelle aurait été élevée dans l'abbaye de Fontevrault [2]. Les bénédictins [3], sans indiquer sur quelle autorité ils se fondent, disent que cette princesse fut enterrée à l'abbaye de la couronne. Nous ne le pensons pas. Devenue veuve une seconde fois, poursuivie pour ses crimes, Isabelle se réfugia, en 1243, dans l'abbaye de Fontevrault, et là, dit Mathieu Paris [4], se cacha, sous prétexte de religion, dans une chambre secrète où elle trouva sûreté à grand'peine. Si nous en croyons les obituaires de Fontevrault, la reine serait revenue, à la fin de ses jours, sur la conduite qu'elle avait tenue toute sa vie. Elle montra dans l'abbaye une piété exemplaire, combla le monastère de biens et mourut le 4 juin 1246 [5], abandonnant tous les honneurs et toutes les vanités du siècle, couverte sur sa demande du voile des religieuses et ordonnant par

1. *Bibl. de l'École des chartes*, 4e série, 2e année, p. 539 et ss.

2. *Arch. de Maine-et-Loire*, mss. intitulé Fontevraud, extrait des cartul., chartes, obituaires, registres, fol. 289.

3. *Art de vérifier les dates*, t. II, p. 383.

4. *Grandes Chron.*, trad. Huill. Bréh., t. V, p. 343 et 344.

5. Matth. Paris, *Hist. maj.*, Lond. 1751, p. 944; et Cartul. de Fontev., t. I. Bib. imp., mss. lat., 5480, fol. 1 r°.

humilité d'être enterrée dans le cimetière du chapitre. Ensevelie suivant son désir au milieu des religieuses, elle fut exhumée huit ans après et placée, sous les yeux de Henri III, son fils, dans l'église de Fontevrault, par l'archevêque de Bordeaux et celui de Bourges [1].

Cette princesse reçut les honneurs funéraires accordés aux Plantagenets [2]. Isolée comme les autres statues du monument qui surmontait sa sépulture, Isabelle nous apparaît couronnée, la tête enveloppée d'une guimpe et soutenue par un coussin, les mains croisées sur la poitrine. Elle repose sur un lit de parade, vêtue d'un surcot assez échancré qui laisse voir le haut de la cotte attachée comme celle d'Éléonore par une fibule. Le surcot est fixé à la taille par une ceinture et y forme quelques plis moins fins et moins souples que dans la figure précédente. Ce vêtement, cachant une partie des pieds, produit de chaque côté deux groupes réguliers de plis. Un manteau couvre les épaules de la princesse en dégageant le buste; il est fixé par une cordelière lâche. Le pan droit se relève comme soulevé par le vent, le pan gauche vient se fondre dans les plis du surcot. La statue est en bois. Elle n'a presque pas été mutilée et, plus petite que les autres, mesure 1 mètre 80 centimètres de longueur. Colorée sans doute à l'origine, elle n'a pas pu conserver jusqu'à nous ses teintes primitives [3].

L'examen de cette figure confirme encore la tradition qui veut qu'elle représente la reine Isabelle. Elle nous paraît dater du milieu du XIIIe siècle. Voici ce qui nous amène à fixer cette date très-voisine de l'exhumation de la princesse. L'image n'est pas des dernières années du siècle, car le vêtement s'étriquerait, le surcot deviendrait une blouse sans ceinture, les plis n'apparaîtraient pas. On sait que le costume de cette époque va toujours en se retrécissant. Or, ici nous trouvons encore une certaine

1. Bib. imp., mss. lat., 5480. Cart. de Fontev., t. II, fol. 115 r°.

2. *Arch. de Maine-et-Loire,* Mss. extrait des Cart., fol. 269, 270, 387.

3. Dans Gaignières, le drap du lit est blanc, semé de fleurons bleus. Le coussin de tête est jaune uni. Le manteau blanc, orné de quatre-feuilles rouges, doublé de pourpre, est retenu par une cordelière d'or. Le surcot est bleu foncé semé de petits croissants et d'un autre petit ornement dessiné en trèfle. La ceinture est d'or. Les bottines sont noires avec dessin d'or.

Nouvel état dans Stothard : le drap est rouge uni, le coussin bleu uni, la couronne chargée de pierres rouges et vertes, la guimpe blanche, le manteau jaune, agrémenté de petites fleurs rouges et bleues avec bordure en or. Il est doublé de vert. La robe, ou surcot, semée de petits croissants, laisse voir à l'encolure un corset blanc. La ceinture est rouge, longue et chargée de lamelles d'or. Les pieds n'ont pas d'indications.

Cette statue, qui n'a presque pas subi de mutilations, paraît n'avoir point été restaurée en 1846.

ampleur et une grande ressemblance dans l'aspect général avec le costume d'Éléonore, mais une manière différente d'entendre la draperie de la robe, une étoffe moins souple, ne donnant pas les plis caractéristiques indiqués dans la figure précédente. La cotte est plus apparente à l'encolure, le surcot plus échancré au col. Le style de l'œuvre accuse aussi un art plus avancé tombant déjà dans la convention. Les plis de la robe, qui semblent vouloir se pondérer, se massent régulièrement, systématiquement. Le mouvement du manteau, qui se relève sur les genoux, n'est pas exempt de recherche. Tout cela convient à la date que nous avons fixée pour le travail du sculpteur.

Sans valoir la statue d'Éléonore, celle-ci est encore intéressante. Si nous ne retrouvons pas ces grands caractères qui font de la première une œuvre remarquable, la figure d'Isabelle nous offre un monument précieux de l'art courant de la moitié du XIIIe siècle. Froide et compassée, elle n'est cependant pas sans charmes.

La physionomie, jeune et sans caractères distinctifs, n'a pas l'apparence d'un portrait. Huit ans se sont écoulés entre la mort de la princesse et son inhumation définitive dans le cimetière des rois. On a oublié que les cendres qu'on remue sont celles d'une vieille reine, et l'artiste se borne à représenter une princesse de convention.

Raymond VII, comte de Toulouse, fils de Jeanne d'Angleterre et de Raymond VI, naquit à Beaucaire en 1197. Il fit d'abord la guerre à Amaury de Montfort et soutint le parti albigeois. Enfin il se réconcilia avec l'Église, conclut la paix avec saint Louis, et prit la croix pour accomplir le voyage d'outre-mer. Mais, retardant toujours son départ, il tomba malade. Se sentant mourir, Raymond, le 23 septembre 1249, fit son testament.

« Nous choisissons avant tout, y dit-il, pour lieu de notre sépulture « le monastère de Fontevraud, où repose déjà le roi Henri d'Angleterre, « notre aïeul, et le roi Richard, notre oncle, et la reine Jeanne, notre « mère, et nous voulons être placé à ses pieds [1]. »

Ce prince mourut le 27 septembre 1249. Son corps fut apporté le

1. Bib. imp., Mss. Cart. de Fontev., t. Ier, fol. 163 r°, et *Grandes Chron.* de Matth. Paris, t. VI, p. 505.

1er mai (sans doute de l'année suivante) à Fontevrault, et placé aux pieds de la reine, sa mère[1].

Nous savons que la figure couchée du prince était placée sur le tombeau qui lui fut élevé[2]. Elle n'est pas arrivée jusqu'à nous. Disparue en 1638, elle fut remplacée par une statue en marbre blanc[3]. Le comte y était représenté à genoux, se frappant la poitrine comme pour demander pardon à Dieu de son hérésie[4]. Ce marbre fut brisé à la Révolution.

De 1189 à 1254, les six Plantagenets qui choisirent Fontevrault pour dernière demeure sont descendus dans leur tombe. On donna à chaque prince, ainsi que nous l'avons montré, une sépulture distincte, et, à une époque très-rapprochée de la mort de chacun d'eux, on éleva sur chaque cercueil enfoui un tombeau apparent. Le cimetière formé de ces six sépulcres était dans la nef[5] de l'église abbatiale, à gauche[6], c'est-à-dire vers le mur du nord[7], contre le gros pilier qui fait l'angle de la nef et du transsept[8]. Voici dans quel ordre et dans quelles dispositions se trouvaient les rois : d'abord Henri II ; à ses pieds Richard ; à côté de Henri, Éléonore ; à côté de Richard et fort probablement aux pieds d'Éléonore, Jeanne ; aux pieds de Jeanne, Raymond[9]. Élisabeth, la dernière enterrée par le fait de

1. V. le *Migravit du comte,* Bib. imp., Mss., Cart. de Fontev., t. Ier, fol. 3 r°.

2. Bib. Imp., mss. fr., 8229; fol. 341 r° et v°.

3. Honorat Nicquet, *Hist. de Fontev.,* p. 256.

4. Sandfort, *Genealogical history of the Kings of England.*; éd. de 1707, p. 71.

5. Bodin, *Recherches histor. sur la ville de Saumur,* etc.; Saumur, 1845, t. Ier, p. 197.

6. Voyez la légende au bas des dessins de Gaignières.

7. Sandfort, *Genealogical history of the Kings of England*; éd. de 1707, p. 65. Voyez aussi la gravure, *ibid.*

8. C'est ainsi que nous interprétons ce passage de Nicquet (*Hist. de Fontev.*, p. 528) : *Le cimetière des Roys estoit dans la grand'église contre le gros pilier le plus esloigné de l'autel.* On n'eut en effet qu'à faire pivoter les tombeaux autour de ce pilier pour les enfermer dans le chœur des religieuses, en 1504. Quoique remués et déplacés bien des fois, les rois n'ont jamais été beaucoup écartés, comme on le verra, de l'endroit où ils furent originairement inhumés. C'est là encore contre le même pilier qu'avant 1793 M. Beaugé, curé de Candes, se souvient très-bien de les avoir vus. Je dois la communication de cet intéressant souvenir à mon savant confrère, M. Célestin Port, archiviste de Maine-et-Loire.

9. Ces positions résultent des indications données dans les testaments, les récits des chroniqueurs et les obituaires déjà cités.

son exhumation, devait arriver à la fin. Nous manquons d'indices pour fixer sa place.

Rien à noter durant la longue période du moyen âge. Cette époque, constante observatrice des traditions, respecta les monuments qui faisaient la gloire de l'abbaye. Les nonnes conservèrent religieusement dans l'église les vénérables images de pierre et les cendres des rois bienfaiteurs, comme elles perpétuèrent leur souvenir dans les prières de chaque jour. Reconnaissance, intérêt, légitime orgueil, tout concourut à protéger ces reliques d'un art oublié. Les six tombeaux arrivèrent donc intacts jusqu'au seuil du XVIe siècle.

A ce moment le souffle païen de la Renaissance se fait sentir même dans les monastères. La tradition n'a plus d'empire, et de grands souvenirs ne suffisent plus à protéger des monuments dès qu'on en discute la valeur esthétique. Notre abbaye n'échappa pas à l'influence générale, et, quand viendra le moindre besoin de modifier la disposition de l'église, les vieux tombeaux disparaîtront pour faire place à une décoration plus moderne.

Le 20 juin 1504 apparaît la première violation, au moment où l'on réforme l'abbaye et où l'on cloître les religieuses. Monuments enfouis, monuments apparents, tout est bouleversé. Laissons Honorat Nicquet nous raconter ce changement, p. 529 de l'*Histoire de Fontevraud :*

« Renée de Bourbon, au mois de juin, faisant faire la closture et la « grille qui sépare le chœur des dames [1] d'avec le chœur de l'autel, fit « transporter les tombeaux et effigies des princes, et les renferma dans la « closture des religieuses, quoyque toujours contre le mesme pillier où « estoit une image qu'on appelloit jusqu'à présent Notre-Dame-des-Roys.

« Pour les tombeaux cachés sous la pierre soustenant les effigies, elle « en changea les dispositions, car on n'a pas trouvé, l'an 1638 qu'on y a « fouillé, ni Richard aux pieds de son père, ni Jeanne aux pieds de sa « mère. Or, depuis le temps de Renée jusques à ce mesme an 1638, les « effigies estoient disposées de cette façon : Henry II, roy d'Angleterre, « Richard son fils, surnommé Cœur-de-Lion; Aliénor ou Éléonore de « Guyenne, Jeanne d'Angleterre; toutes quatre à costé l'une de l'autre et « de mesme suitte, couchées et estendues sur tombeaux vides élevés. « Plus rapprochant vers la grille estoit l'effigie d'Élisabeth, reyne d'An- « gleterre et de Raymond VII. »

Au mois d'avril et de juillet 1562, les huguenots ravagèrent l'Anjou[2].

1. Le chœur des dames était dans la nef de l'église, et la grille dont il est question le séparait du carré du transsept.

2. Jean Hiret, *les Antiquitez de l'Anjou,* p. 220 et ss.

L'abbaye fut envahie et saccagée. Toutes sortes de profanations y furent commises[1], et les statues durent éprouver quelques dommages.

Ce n'était pas assez des épreuves causées par les luttes religieuses. La paix fut aussi fatale que la guerre à nos tombeaux, et le XVIIe siècle ne se montra pas plus scrupuleux à leur égard que le XVIe. En 1638, nouvelle violation. Cette fois, on n'a pas l'excuse de la nécessité et des besoins d'une réforme. On obéit à un pur sentiment de luxe. « L'abbesse Louyse,» nous dit encore Honorat Nicquet, « s'estoit contentée d'embellir le grand « autel et ses appartenances d'une riche et magnifique architecture, il « restoit la closture du chœur des dames et le cimetière des Roys (c'est « ainsi qu'on appelloit d'ancienneté l'endroict où estoient leurs sépul- « chres). Celle-là n'avoit rien de recommandable, sinon qu'elle estoit « la première marque de la réformation du grand monastère; ni cettuy- « ci rien de royal, sinon les os et les cendres des roys, des princes et « des princesses d'Angleterre qui y avoient opté leur sépulture. Ces deux « ouvrages de pierre quoyqu'insensibles estoient néantmoins touchez, ce « sembloit, de quelque sentiment de honte à la veue d'une face si riante « et si agréable comme est celle de ce grand autel. Ils attendoient « quelque main favorable qui essuyast cette pudeur et les relevast de « cette honte en relevant sur leurs fondements quelque somptueuse « structure de bastiment. C'est ce qu'entreprit madame Jeanne-Baptiste, « desqu'elle se vit en pleine disposition de ses volontés dans l'abbaye » (p. 528).

« Depuis l'an 1638, qu'il fallust remuer ces monuments pour faire les « tranchées des fondements de ces deux belles arcades, l'une desquelles « couvre ce cimetière, et toutes les deux costoient la grand'grille et « appuient deux autels au dedans du chœur des dames, la disposition « des effigies est autre qu'elle n'estoit auparavant. Plus proche de la « grille on voit Raymond et sa mère qui s'entre-regardent, puis suivent « Henry, Richard, Aliénor, Élisabeth : ces quatre couchez, les deux « autres de genoux » (p. 530).

Voici ce qu'ordonna la somptueuse abbesse. Sans tenir aucun compte des différentes places occupées par les cendres royales, elle éleva un mausolée commun sur lequel elle plaça, en les juxtaposant, quatre figures arrachées aux divers monuments qui les supportaient. Elle fit disparaître deux images qui ne pouvaient tenir sous son arcade et embarrassaient le chœur; elle les remplaça par deux statues de marbre blanc, à genoux, qu'elle mit en avant. A côté du tout elle plaça une épitaphe qui

1. Bibl. imp., Cart. de Fontev., t. II, fol. 289 r°.

prouve combien elle ignorait ce qu'elle voulait enseigner à la postérité[1].

Nous sommes au XVIIe siècle. Les rois sont placés sous une arcade resplendissante d'or, de marbres de toutes couleurs, ornée de sujets allégoriques et de festons dans le style le plus pompeux et le plus faux du jour, sur un tombeau en forme d'autel[2]. Les deux statues refaites répondent au goût de la chapelle; mais nos vieilles figures des XIIe et XIIIe siècles, arrachées à leurs mausolées primitifs, posées sur ce sarcophage postiche, font un bien triste effet. Quoi qu'il en soit, sur ces tombes mutilées, déplacées, plane toujours le grand souvenir des princes anglais. Les somptueuses abbesses ont altéré, mais n'ont pas aboli la tradition, et le cimetière fait encore leur orgueil. Quand Sandfort compose en Angleterre sa *Genealogical history of the Kings of England*, il reçoit de l'abbaye un dessin et le fait graver. Cette estampe nous donne une vue très-exacte de la chapelle sépulcrale en 1677. Plus tard, en 1699, lorsque Gaignières parcourt la France pour copier les monuments intéressant l'histoire, ces rois sculptés attirent son attention, il néglige les deux modernes et fait dessiner les quatre anciens[3]. La position des personnages a été changée depuis 1638. Ils sont toujours dans le chœur des religieuses, à gauche de la grille, contre le mur du nord. Mais voici l'ordre que Sandfort et Gaignières constatent: Henri, Éléonore, Richard, Isabelle; en avant Jeanne et Raymond.

Au XVIIIe siècle, Fontevrault conserve ce que lui a laissé le XVIIe, sans que nous trouvions trace de changements. Montfaucon, en dépouillant les portefeuilles de Gaignières, n'a garde de laisser passer inaperçus d'aussi précieux documents. Il fait graver les quatre tombeaux anciens dans les *Monuments de la monarchie française*. Ces quatre pièces de sculpture deviennent donc un monument national. L'Angleterre, de son côté, continue à s'y intéresser, et deux d'entre elles sont décrites dans les *Sepulchral monuments in great Britain*, Lond. 1786. A la fin du siècle, les statues durent subir une restauration et furent repeintes.

Bientôt le pieux asile de Fontevrault est ouvert. La Révolution éclate, et dans son besoin d'effacer le passé n'épargne pas les œuvres d'art. Le département de Maine-et-Loire, et particulièrement les municipa-

1. Bibl. imp., mss. fr., 8229, fol. 341, r° v^e.

2. *Sepulchral monuments in great Britain, Londres*, 1786, t. I, 1re partie.

3. V. au Cab. des est. de la Bibl. imp. le tome XII des cost. de Gaignières. Ces dessins, qui sont sans date, doivent avoir été tracés en 1699. C'est en effet à cette époque que Gaignières fit reproduire les bâtiments de l'abbaye dans deux vues qui sont au même cabinet (Topogr. de Maine-et-Loire, arrond^t de Saumur). Monuments extérieurs et intérieurs ont dû être copiés en même temps.

lités d'Angers et de Saumur, se distinguent par leur zèle pour la destruction[1]. La populace pénètre dans l'abbaye et cherche à violer les tombes des princes. Le faste inintelligent de deux abbesses lui a épargné ce sacrilége. On fouille inutilement sous les statues[2]. La rage qui ne peut s'assouvir sur les cendres royales se dédommage sur les effigies. La chapelle sépulcrale est renversée, les figures couchées sont martelées, les emblèmes abhorrés disparaissent. Mais la fureur révolutionnaire s'attache surtout aux personnages à genoux, *aux priants*, au malheureux Raymond et à sa mère Jeanne. On les prend sans doute pour des saints, et la simple mutilation n'est pas jugée suffisante. De ces deux statues il ne reste depuis aucune trace. Comment les quatre autres échappèrent-elles à la dévastation? Cela surprend quand on songe que tout ce qui les entourait a péri!

A partir de ce jour le cimetière n'existe plus. Le lien indissoluble que la mort avait mis entre la terre angevine et ses vieux princes est brisé. La Révolution a fait *meubles*, pour parler la langue du droit, les tombeaux qui devaient rester éternellement immobiles, et désormais ces tronçons de pierre et de bois mutilés, ballottés de tous côtés, colportés de place en place et convoités de toutes parts vont commencer une vie errante qui, quatre fois, faillit les exiler du sol de leur patrie.

Chassées de l'église, les quatre statues survivantes restèrent oubliées au fond d'un cellier, dans un bâtiment contigu à l'abbaye, où elles furent trouvées au milieu des décombres. On les mit dans la tour d'Évraud, dépendance du monastère. Puis, quand l'abbaye, comme pour expier sa première destination, devint une prison, elles furent exposées à toutes les

1. *Rapport sur les arch. de la préf. de Maine-et-Loire*, par Paul Marchegay.— Bibl. de l'École des chartes, 1re série, t. III, p. 412.

2. *Étant à Fontevrault*, dit M. Deville (*Tombeaux de la cathédrale de Rouen*, éd. de 1837, p. 164), *j'interrogeai à plusieurs reprises le maçon qui avait fouillé, en 1793, la tombe de Richard. Il persista à m'assurer qu'il n'avait absolument rien trouvé, pas même d'ossements.* Cela est très-probable pour qui connaît les nombreux bouleversements subis par les tombeaux. Nous croyons cependant qu'on a dû revenir à la charge et que l'appât de richesses enfouies fit violer en secret le sol du cimetière. On en tira en effet des ossements attribués tous, naturellement, aux plus célèbres des personnages inhumés. Il circule en France et en Angleterre des crânes de Richard et des cœurs de Henri II. L'attribution qu'on donne à ces restes humains est purement arbitraire. Le tombeau royal, en 1792, était commun à tous les princes sans aucune désignation individuelle. Dès 1504, on avait remué les cendres et les monuments; en 1638, on ne savait plus précisément où reposait chacun des différents rois et on remaniait le pavé de l'église sans les trouver. Ces restes, pour être considérés comme authentiques, doivent donc fournir d'autres preuves que leur position.

insultes des prisonniers et vouées à une destruction rapide. En 1816, Stothard les vit, les dessina et les fit graver (*the Monumental effigies of great Britain*).

A cette époque le prince-régent d'Angleterre les demanda, et cette démarche réveilla l'attention sur leur valeur historique. Grâce aux observations présentées par Bodin et le baron de Wismes, préfet de Maine-et-Loire, les ministres de Louis XVIII les refusèrent. Après ce refus on les déposa dans une des petites absides de l'église, vers le sud-est. En 1819, elles sont encore sur le point de quitter la France, le gouvernement anglais renouvelle sa demande, mais sans plus de succès.

Cependant les tombeaux sont connus, on s'en occupe de tous côtés. En 1828, quand paraît l'ouvrage d'Alexandre Lenoir sur les *Monuments des arts libéraux*, l'auteur y décrit et y fait graver les quatre statues. En 1829, M. Deville remarque Richard ; il le compare avec celui qui existait autrefois à Rouen, et le fait également graver dans ses *Tombeaux de la cathédrale de Rouen*. Le comte de Viel-Castel reproduit Henri II dans sa *Collection de costumes, armes et meubles*, pl. 170. Éléonore est encore gravée dans les *Mémoires des Antiquaires de l'Ouest*, en 1845. Mais cette attention qu'on prête à nos monuments n'attire pas sur eux un intérêt bien respectueux : ils gisent à terre dans un coin de l'église et servent de banc aux promeneurs. Les gens mélancoliques viennent rêver sur ces ruines et les historiens de l'Anjou s'asseoir sur elles comme sur un trépied qui les inspire[1].

En 1846, les rois sont transportés à Paris. Iront-ils en Angleterre, qui les demande toujours, ou dans l'un des musées royaux? On l'ignore, et cet enlèvement soulève de nombreuses réclamations[2]. M. de Guilhermy leur fait écho en décrivant et en reproduisant les statues dans les *Annales archéologiques*[3]. Bientôt après, la République est proclamée. M. de Falloux devient ministre; cet homme d'État n'oublie pas qu'il est Angevin, et au mois de septembre 1849 les tombeaux reviennent en Anjou et sont replacés dans l'église de Fontevrault. Ils laissent à Paris, comme trace de leur passage, un plâtre du Richard[4], et en rapportent une restauration.

1. Godard-Faultrier, *l'Anjou et ses Monuments*, t. II, p. 203.

2. Voy : *Mém. de la Soc. d'Agric. Sciences et Arts d'Angers*, 5e volume, 6e livraison. — Conseil général de Maine-et-Loire : séance du 20 septembre. — *Bulletin monumental de M. de Caumont*, 1846, t. XII, p. 458, et 1847, t. XIII, p. 480.— Discours de M. de Montalembert à la Chambre des Pairs sur le déplacement des statues le 26 juillet 1847. (*Moniteur* du 27 de ce mois.)

3. T. V, 4e livr.

4. Ce plâtre est conservé au Musée de Versailles. N° 1237 du Catalogue.

En 1859, Richard et Éléonore figurent dans l'*Histoire de France*, publiée par MM. Charton et Bordier, p. 290 et 330.

Enfin, en 1867, nos statues sont menacées de faire encore un voyage, et celui-là définitif. On apprend que Westminster, qui depuis longtemps leur offre sa splendide hospitalité, va compter quatre rois de plus sur ses dalles. Des commissaires viennent chercher les statues pour les mener en Angleterre. Un vice de forme s'oppose à l'élargissement immédiat des Plantagenets que la prison de Fontevrault retient parmi ses hôtes. Le directeur de la maison centrale de détention s'oppose à l'évasion du roi Richard. Pendant ce temps l'opinion s'émeut, on revendique un bien national et la reine d'Angleterre a le bon goût de laisser à leur terre natale ses quatre prédécesseurs angevins.

Le temps des épreuves est passé pour ces monuments. Désormais respectés comme ils le méritent, ils ne quitteront plus la France ni Fontevrault. Le directeur de cet établissement pénitentiaire, juste appréciateur[1] des grandes choses qu'il conserve, leur prépare, dans les absides du chœur restauré, un asile définitif. La Commission des monuments historiques a les yeux sur l'abbaye. Viennent les subventions publiques, et Fontevrault rétabli offrira à nos statues une hospitalité qui ne leur fera pas regretter celle de Westminster.

1. M. Christaud, chef de la maison centrale, qui possède des bustes en plâtre de Henri, de Richard et d'Éléonore, vient de faire photographier les quatre figures des Plantagenets.

LOUIS COURAJOD.

GALVANOPLASTIE, FERRONNERIE ET DAMASQUINE

LA GALVANOPLASTIE.

La galvanoplastie diffère du cuivrage galvanique en ce que le cuivrage consiste à déposer une couche de cuivre sur une âme métallique qu'elle enveloppe, tandis que la galvanoplastie a pour résultat le dépôt du métal dans un moule qu'il reproduit. La pièce se forme d'une pellicule plus ou moins épaisse, suivant la durée de l'opération. C'est même la difficulté d'obtenir une couche d'égale épaisseur en toutes les parties qui a été, jusqu'à ces derniers temps, le principal obstacle à l'exécution des grandes pièces. Mais cette difficulté a été vaincue, comme en témoigne l'exposition si remarquable de M. Oudry. Le vase Borghèse du Louvre, reproduit d'un seul morceau; le bas-relief d'*Alexandre et Diogène*, d'après le Puget, et l'un des bas-reliefs de l'arc de triomphe de Constantin, sont les résultats les plus considérables auxquels on ait atteint jusqu'ici.

La sculpture si pittoresque du Puget se prête merveilleusement à la transformation du marbre en métal, et l'on croirait, à voir l'épreuve si précise en ses plus infinis détails, exposée par M. Oudry, que l'œuvre originale était un bronze. Il n'en est pas de même pour le bas-relief de l'arc de Constantin comme pour la Vénus de Milo. On devine le marbre à travers le métal, et l'on s'aperçoit que ces formes pleines, que ces larges surfaces, que ces enveloppes de draperies peu abondantes ont été préalablement taillées au ciseau. Malgré l'égale perfection des reproductions,

ou à cause de cette perfection même, certaines œuvres, on le voit, se prêtent mieux que d'autres à la traduction, et il est un choix qu'il faut savoir faire. Nous ne pouvons cependant qu'approuver la transformation en épreuves métalliques qui a été faite des moulages de la colonne Trajane et de l'arc de Constantin. Cette opération pouvait seule conserver des épreuves précieuses, qu'il serait difficile d'obtenir de nouveau et que la poussière, le nettoyage et les accidents eussent fini par altérer.

A côté des grandes pièces que nous venons de signaler, et des bas-reliefs de la fontaine des Innocents, l'exposition de M. Oudry offre encore une foule de statues, de bas-reliefs et de menus objets, comme ceux qui composent presque exclusivement l'exposition de MM. Lionnet frères. Ce qu'on voit de plus important dans celle-ci est une reproduction complète de l'armure de Henri II.

M. Christofle, qui se livre depuis si longtemps aux opérations galvaniques dans l'argenture et la dorure de son orfévrerie, s'est mis aussi à pratiquer la galvanoplastie sur une grande échelle. Il a exécuté par ce procédé les portes de l'église Saint-Augustin, et il a exposé des traductions du *Milon de Crotone* et du *Penseroso* qui ne perdent rien à être vues en métal, quoique les originaux soient en marbre.

Quant à la porte de la sacristie de Saint-Marc à Venise, comme l'original, modelé par Jacopo Sansovino, est une œuvre de bronze, le moulage galvanique n'est qu'une simple reproduction. Mais nous ne voyons pas trop ce que l'art peut avoir à gagner à la diffusion de la sculpture tourmentée et ronflante du Sansovino.

En Angleterre, MM. Franchi and Son, de Londres, ont exposé une foule de pièces importantes dans la section qui renferme les productions destinées aux écoles d'art du Royaume-Uni. La porte du transept sud de la cathédrale de Pise, décorée de scènes de l'Évangile en très-haut-relief, fondues par Bonanno en 1180, est surtout intéressante parce qu'elle montre dans quelle barbarie l'art était tombé en Italie à la fin de ce XIIe siècle qui avait déjà vu sculpter en France des œuvres si splendides.

La base des mâts de la place Saint-Marc, exécutée par Alessandro Leopardi en 1505, nous indique ce que nous devrions faire pour nos fêtes publiques. Au lieu de peindre chaque année à la diable quelques châssis de toile que l'on cloue au pied de mâts d'aventure, que n'installe-t-on sur certaines places de Paris, au terre-plein du Pont-Neuf, sur la place de la Concorde,.... des mâts fixes et solides, décorés à leur base, non pas des bronzes de Leopardi, mais d'ornements que nos artistes sauraient bien imaginer? Lorsqu'on arborerait des drapeaux au som-

met de ces mâts, les dimanches et les jours de fête, quel inconvénient y aurait-il à ce que les monuments se parassent un peu, comme la population?

L'Angleterre, pas plus que nous, ne se borne à reproduire des œuvres anciennes par la galvanoplastie; elle en crée de nouvelles. Telle est la porte destinée aux bâtiments du musée de South-Kensington, qui offrira tous les types d'ornementation connus et inconnus, à en juger par les spécimens de toute nature exposés au Champ de Mars. Les six panneaux dont se compose la porte représentent en pied, d'un côté, trois des savants dont s'honore l'Angleterre : Newton, Davy et Watt; de l'autre, les trois artistes italiens qui ont marqué la Renaissance de leur sceau : Bramante, Michel-Ange et le Titien. Ces épreuves, obtenues sur le plâtre fort probablement, possèdent toutes les qualités d'une œuvre originale. Les accidents de l'ébauchoir et les touches du pouce y sont accusés, de sorte que, dans une certaine mesure, la galvanoplastie peut remplacer la fonte à cire perdue, négligée aujourd'hui. Nous disons dans une certaine mesure, parce que la galvanoplastie ne peut avoir la solidité du bronze, et n'en présente ni l'aspect nerveux, ni la surface dense et compacte.

Nous ne faisons que signaler les nombreuses imitations d'armures et d'orfévreries allemandes, italiennes et françaises que présentent les expositions de l'Angleterre et de l'Autriche, pour montrer quels services peut rendre cet art tout nouveau, et qui prend dans l'industrie une place qui lui est justement acquise.

FERRONNERIE ET DAMASQUINE.

Dans cette bâtisse de fer, élevée en l'honneur du fer et de l'acier, la ferronnerie occupe peu de place. L'art n'a guère à voir dans toutes ces grilles, aux barreaux plus ou moins contournés, qui formaient une clôture au jardin réservé, et l'on surprendrait difficilement une ligne gracieuse parmi toute cette ferraille utile ou nuisible, destinée soit à créer la richesse, soit à la détruire avec ceux qui la produisent.

Cependant c'est parmi les engins de destruction que l'on trouve les plus anciens monuments que nous connaissions de l'art du forgeron.

Les épées, les scramasaxes, les angons et les francisques qui caractérisaient la tombe du chef franc, semblent s'être introduits en France avec la barbarie mérovingienne, ce qui prouverait que les invasions sont parfois bonnes à quelque à chose.

Si le Franc se parait de ses armes, tout en agrafant son manteau avec

une fibule de bronze, sa femme rattachait parfois sa ceinture avec une immense boucle de fer incrustée d'inextricables entrelacs d'argent.

Sous les Carlovingiens l'emploi du fer se développe; les armes changent de forme, mais ce n'est guère qu'avec les gens du Nord que s'introduisent le vêtement de mailles et peut-être le casque d'acier, qui se complètent. Les pièces forgées se substituent peu à peu au vêtement de mailles et finissent par le remplacer.

Le gué de Veluire en Vendée a conservé pour MM. Fillon et de Rochebrune des épées carlovingiennes, à lame incrustée d'argent et à pommeau damasquiné d'or, tristes débris, aujourd'hui, d'armes splendides autrefois, auxquelles le guerrier donnait un nom comme à son cheval de bataille, lorsque l'acier en était si bien trempé qu'on le croyait un travail d'enchanteur ou de fée.

Dans le Nord, le travail du fer s'introduit à peu près avec l'ère chrétienne. Mais les armes qu'il nous montre sont d'une exécution assez négligée bien que plusieurs offrent des traces de damasquine. Nous n'y retrouvons rien qui soit digne des traditions qui ont créé la légende de *Véland le Forgeron*.

La Vendée, qui renferme tant de secrets que M. B. Fillon dévoile peu à peu, a envoyé des épées des XIIe et XIIIe siècles, parmi lesquelles nous signalerons, comme raretés insignes, celle du musée archéologique du Mans, au pommeau incrusté d'une lame d'argent découpée en dragon, forgée au XIIe siècle, et la belle épée de M. Carrand, portant sur son pommeau des armoiries émaillées. Ces armoiries accompagnent le heaume à capuchon de mailles et le haubert que Philippe le Bel portait, suivant la tradition, à la bataille de Mons-en-Puelle, et qu'il donna à la cathédrale de Chartres, tandis que Charles, son fils, offrait un équipement de guerre composé d'un pourpoint garni intérieurement de lames d'acier et de pièces pleines, destinées à protéger les bras et les jambes, dont il ne reste plus que quelques débris. Nous avons entendu des gens très-compétents révoquer en doute la tradition, malgré les traces ou les restes de fleurs de lis qui semblent authentiquer ces armoiries. Nous n'avons point une foi absolue dans les traditions, mais nous avons vu dans un manuscrit de la *Légende dorée*, daté de 1329, le croquis d'un heaume à visière en groin, de forme absolument semblable à celui de l'armure de Chartres, laquelle daterait de 1304, et nous croyons au bien fondé de la tradition.

A la place d'un seul heaume, l'Angleterre nous en offrirait un certain nombre devant lesquels le public se récrie, admirant combien devaient être grands et forts ceux qui pouvaient s'en coiffer jadis. Mais nous soup-

çonnons ces armures de tête, d'un travail très-grossier, de n'avoir jamais fait autre chose que de surmonter les écussons suspendus dans les églises, à l'occasion de l'*obit* de leurs titulaires. C'est ainsi que les unes se sont conservées jusqu'à nous ; quant aux autres, elles sont faites d'hier.

La ferronnerie civile n'a guère à nous offrir, pendant le moyen âge, qu'un magnifique fragment de grille du XIIe siècle, appartenant à M. Didron, et assez semblable à celui appartenant à M. Le Carpentier et que la *Gazette des Beaux-Arts* a publié (t. XIX, p. 443); puis un certain nombre de serrures et de coffrets recouverts du réseau flamboyant du XVe siècle, exécuté le plus souvent avec trois épaisseurs de tôle découpée : l'une plus épaisse formant l'armature, l'autre le réseau, et la troisième, plus mince, les subdivisions du réseau.

Il y aurait, avec les rares échantillons de coffrets, de serrures et de clefs exposés, de singulières études à faire sur la persistance de certaines formes chez les serruriers, qui, ayant à travailler une matière rebelle, suivaient constamment les mêmes traditions. Des clefs de chef-d'œuvre de maîtrise qui appartiennent au musée de Bordeaux, et qui sont datées du XVIIIe siècle, montrent une tige en balustre carré et évidé à jour dans le style de la Renaissance. Un coffret exposé par le prince Czartoryski, tout formé d'un de ces réseaux dont nous venons de parler, semblerait appartenir à quelque atelier attardé des commencements du XVIe siècle, et cependant il porte pour moraillon de sa serrure un petit bonhomme coiffé d'un chapeau à larges bords sur une ample perruque, et vêtu d'une rhingrave. Cet objet n'a été battu et limé que du vivant de Louis XIV.

Les quelques belles épées de la Renaissance, que MM. Carrand et L. Double ont exposées sont-elles françaises? Il y a bien des gens pour dire non, et cependant la magnifique carabine appartenant à M. le baron Alphonse de Rothschild, qui porte le nom d'un armurier de Dijon et une chouette pour marque, sort bien irrécusablement d'un atelier national. Est-il donc plus difficile de ciseler le fer de la poignée, de la garde, du pommeau et des quillons d'une épée, et d'en monter une lame venue d'Espagne ou d'Italie? Ce n'est pas pour rien apparemment que le Lorrain Pierre Wœriot, établi à Lyon, y a gravé des poignées d'épées, et il n'est personne un peu familiarisé avec notre art national qui ne trouve des allures françaises aux personnages repoussés sur les magnifiques fragments d'armures de cheval envoyés par le musée de Lyon.

L'on a montré jusqu'ici trop d'aveugle complaisance envers l'Italie, et nous sommes persuadé que, parmi le grand nombre d'armes et d'armures qu'on lui prête, il y en a beaucoup qui ne sont pas plus italiennes que ne le sont les émaux signés de Limoges.

L'exposition italienne était riche en pièces de ce genre, prêtées surtout par M. Spitzer, et l'exposition autrichienne nous a montré des armures, de larges épées et des carabines d'une physionomie bien réellement allemande, pièces parfois très-rares, toujours très-belles, que la collection Ambras a prêtées avec trop de discrétion, car à elle seule elle eût pu dépasser les merveilles du cabinet d'armes de l'Empereur à l'Exposition rétrospective.

Enfin M. E. Pelouze et M. Juste nous ont montré avec quel talent les ouvriers français égayaient de ciselures noires s'enlevant sur un fond doré les inutiles épées de cour que l'on portait au XVIIIe siècle. M. Juste avait encore confié deux poignées d'épées, œuvres de son grand-père, et qui, n'ayant jamais été achevées, n'avaient point quitté l'atelier où trois générations se sont succédé.

Que fait-on aujourd'hui avec le fer? Une foule de choses fort laides, qui pourraient nous intéresser comme ingénieur ou mécanicien, mais très-peu que nous puissions examiner à un autre titre.

Cependant il ne faut point passer sous silence les deux boucliers de fer repoussé et ciselé qu'exécute chacun des frères Fannière : l'un circulaire, composé par M. A. Fannière et exécuté par M. Joseph Fannière, représente quelques épisodes du *Roland furieux*; l'autre, en amande, montre la *Chute des Anges*. La composition, inspirée par M. le duc de Luynes, est de M. A. Cavelier. Ce bouclier, encore inachevé, est simplement massé. Certaines parties d'un relief puissant sont des tours de force de repoussé, et le ciselet de M. Auguste Fannière n'a plus qu'à en adoucir les méplats et à en accuser les finesses pour que l'œuvre soit parfaite.

Nous retrouvons MM. Fannière comme ciseleurs, et en dehors de leur exposition d'orfévrerie, dans les vitrines de plusieurs armuriers qui tiennent à ne point déchoir du rang où s'étaient placés leurs prédécesseurs du XVIe siècle. Ce sont eux qui ont ciselé les batteries et les garniture d'un fusil de M. Brun, où des cartouches contournés dans le style rocaille encadrent des animaux en or incrusté et gravé par M. Tissot. Un écureuil grignotant une noisette sert de chien, et si ce motif leur est favori, nous devons leur attribuer encore un autre fusil de chez M. Leroux, dont les batteries représentent des chasses ciselées en demi-relief, au milieu de branches de chêne dont les feuillages couvrent la culasse du canon.

Malgré la beauté de l'exécution, nous ne saurions complétement approuver l'amour des choses réelles dont témoignent la plupart des armes de luxe exposées.

Ainsi la pièce la plus remarquable de chez M. Lepage-Moutier est un fusil composé par M. Auguste Fannière, mais non exécuté par lui, dont la batterie représente un hallali de cerf, au pied d'une souche de chêne qu'escalade un limier; arbre et bête étant mobiles et formant le chien. Puis à côté de ces réalités, l'artiste a placé, en garniture de crosse, une Diane au bain entourée de ses nymphes, qui nous ramène aux conventions de l'ornement.

Dans un autre fusil appartenant à M. Ferdinand Claudin, que nous croyons connaître de longue date et qui pourrait bien être de M. Liénard, la crosse de bois sculpté à jour, la batterie, les gardes et toutes les garnitures forment un fouillis de dragons, de lézards et de feuillages un peu conventionnels, il est vrai, au milieu duquel l'œil a peine à saisir des lignes bien étudiées.

Ce système de décor se retrouve, à un moindre degré, dans un autre fusil de M. Gastine-Renette. M. Désiré Attarge y a ciselé des belettes poursuivant des oiseaux au milieu des mêmes branchages de chêne que nous signalions tout à l'heure. Les garnitures sont d'argent et d'or ciselés en relief.

Pour nous, nos préférences sont pour les armes qui ont leurs détails dessinés élégamment et de manière à remplir leur destination particulière, sans présenter d'aspérités à la main. D'un entretien facile, elles peuvent être usuelles en même temps qu'elles sont des armes de luxe.

Par ce motif nous signalerons un magnifique fusil exécuté pour l'Empereur, chez M. Gastine-Renette, et qui n'a qu'un tort : celui d'être décoré dans le style du premier Empire. M. Franck a incrusté le canon de plusieurs zones de palmettes et de chasses en or, légèrement en relief, et M. Daubergue, un des médaillés dans les concours institués par les fabricants de bronze, a décoré la crosse d'ornements d'argent en relief arrondi.

D'autres armes plus simples sont décorées de légers ornements d'or ou d'argent, d'un excellent goût, incrustés sur les batteries et sur le canon. M. Wenkin semble avoir le monopole de ce genre de travail : du moins, c'est lui qui a exécuté les damasquines d'un fusil de M. Gastine-Renette, et nous lui attribuerons volontiers celles de style gréco-arabe qui ornent un autre fusil commandé à M. Thomas par le roi de Suède. Su un troisième, exposé par M. Geerinckx, ces filets saillants se combinent avec des cartouches et des panneaux plats fort bien emmanchés. Il n'est

pas jusqu'à un armurier de province, M. Le Baron, de Caen, qui n'en ait mis un, au milieu de sa vitrine, sur les batteries duquel courent de fort belles damasquines de style grec. Ce fusil est placé à côté d'un autre très-simplement orné de feuillages enlevés dans la masse par MM. Fannière.

L'exposition belge nous montre que les arquebusiers de Liége s'essayent à lutter avec succès contre ceux de Paris dans la fabrication des armes de luxe incrustées d'or et d'argent.

Si nous signalons ici les exécutants de ces belles armes décorées de ciselures en demi-relief, à contours secs, travaillées pour la plupart à l'acide, nous ne trouvons les noms des dessinateurs qui en ont combiné l'ensemble que dans la vitrine d'un armurier de Saint-Étienne. Nous y voyons que M. Liénard et M. Riester peuvent passer pour les auteurs de quelques-uns des modèles que nous venons d'indiquer.

Puisque nous avons parlé de damasquine, c'est l'occasion de citer les admirables travaux de MM. Zuloaga père et fils, artistes espagnols que nous avions déjà remarqués lors de l'Exposition de 1855. La plupart de leurs grandes pièces, acquises par la famille royale d'Espagne, montrent en quelle estime ils sont tenus dans leur pays. Si nous ne pouvons approuver entièrement le dessin de quelques-unes, entre autres de l'écritoire de la reine Isabelle, nous admirerons sans réserve l'exécution et le goût des damasquines d'or dans le style des Azziministes qui les décorent, ainsi qu'un certain nombre de bijoux et de petits cadres qui figuraient dans leur exposition.

Un bouclier incrusté de feuilles d'argent, légèrement ciselées en relief, sobre de dessin et d'une exécution fort souple, acquis par l'Impératrice, est une œuvre d'un autre caractère, mais également bien réussie.

En France, nous n'avons rencontré qu'un seul damasquineur, M. Roucou, dont les produits pèchent surtout par le dessin, qui est assez vulgaire. Chez M. Henri Dufresne, comme chez M. Christofle, ce que le travail de la damasquine ou de l'incrustation peut présenter de pénible a été simplifié au moyen de la gravure à l'eau-forte et du dépôt galvanique de l'or ou de l'argent. L'aspect, en somme, semble le même; mais les accidents de l'outil, les reprises, les inégalités d'épaisseur des fils juxtaposés qui forment le dessin, inappréciables à première vue, contribuent cependant à donner à la vraie damasquine une liberté et une variété que n'ont point leurs imitations galvaniques, quels que soient le goût et le talent déployés par M. Henri Dufresne, qui est l'inventeur et le propagateur de ce procédé.

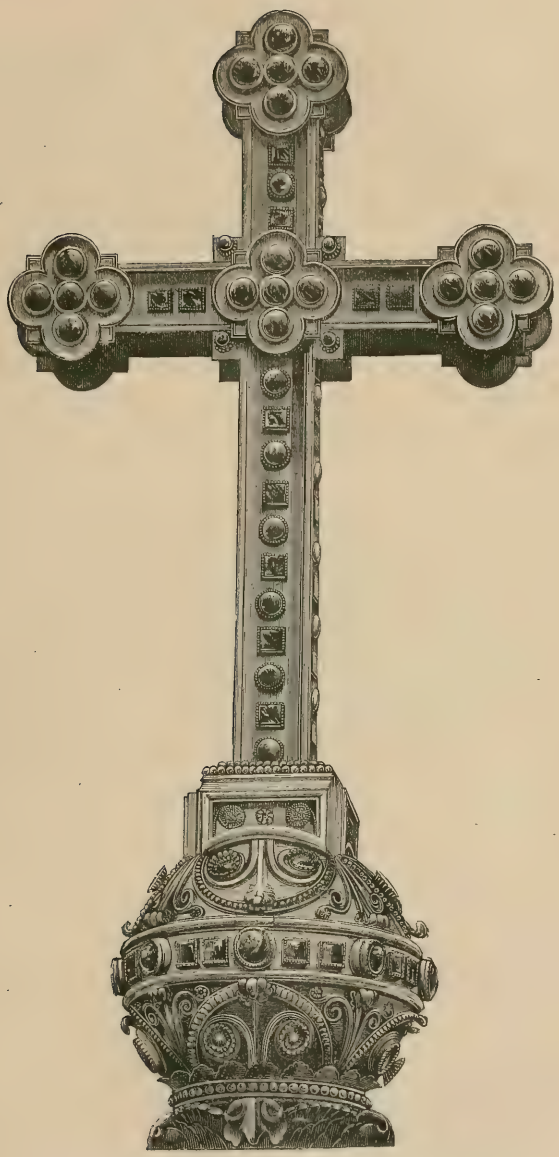
MONUMENT ÉLEVÉ AU PRINCE ALBERT DANS HYDE-PARK.

En cet art, les ouvriers orientaux sont encore nos maîtres, et nous ne saurions trop admirer les damasquines qui occupent toute une vitrine de l'exposition des Indes. Abandonnés à eux-mêmes, les ouvriers du Pendjab savent à merveille combiner les formes avec l'ornementation. Ces formes sont simples, élémentaires même, et ne servent, en somme, qu'à recevoir les légers caprices que l'or y dessine. Mais lorsqu'on veut leur imposer le goût européen dans ces formes, ils produisent des œuvres hybrides, qui ne sont ni occidentales, ni orientales, et qui arrivent à de coûteux et fort laids résultats. Il en est de même pour les *bidree*, ces incrustations de rosaces et de feuillages d'argent dans un alliage sombre de fer et d'antimoine, que l'on fabrique à Styrabad, dans la présidence de Madras. Notons que les produits réellement indigènes sont d'un bon marché excessif.

La damasquine nous a emmené loin de la ferronnerie, qui n'a guère d'importance qu'en Angleterre.

En France, le fer plat règne presque en maître. Chez M. Baudrit, au milieu de grillages, de lanternes et de balcons dessinés avec beaucoup de goût, exécutés et assemblés avec un soin égal, nous ne trouvons que quelques feuillages repoussés, puis un grand lion héraldique en tôle repoussée, d'une fort belle exécution, qui termine ou commence la rampe d'un escalier. M. Ducros ne s'est essayé au repoussé que dans le balcon de style de la régence qui garnit la fenêtre du pavillon dit de l'Impératrice, dans le jardin réservé. C'est un forgeron de Mehun-sur-Yèvre, M. Larchevêque fils, qui représente seul à l'Exposition, et d'une façon assez sauvage, l'ancien art de la forge que pratiquent cependant quelques ouvriers fort habiles à exécuter les restaurations commandées par nos monuments.

L'Angleterre nous a montré un spécimen de ce qu'elle fait dans le fragment d'un monument fort original que l'on élève au prince Albert dans Hyde-Park. Qu'on se figure un dais de style gothique à quatre faces, de proportions colossales, élevé sur de nombreux gradins, et abritant, entre les quatre faisceaux de colonnes qui le soutiennent, la statue assise de feu le prince-époux. Toute la partie inférieure du monument est de granit, de pierre et de marbres diversement colorés, mais les quatre galbes qui enveloppent le fronton revêtu de mosaïques, les toits et l'ai-



CROIX QUI SURMONTERA LE MONUMENT DU PRINCE ALBERT

guille qui s'élève au croisement de ceux-ci sont en métal. L'on a copié les belles orfévreries des châsses émaillées allemandes du XIIe siècle, eu remplaçant les émaux par des plaques de verre, les pierreries par des morceaux de marbre, les filigranes par des spirales de fer, et le frappé par des plaques de tôle repoussée. Une crête en feuillages de tôle repoussée monte le long de chaque rampant et se raccorde avec un fleuron terminal. Il en est de même de la construction de la croix centrale. Nous doutons que tous ces détails d'une échelle relativement petite fassent un effet satisfaisant à la prodigieuse hauteur où ils seront placés, et qu'ils résistent à l'air et à la fumée de Londres; mais c'est un essai qu'il était bon de tenter et qui fait honneur à M. G. Gilbert Scott, l'architecte qui l'a imaginé, et à la « Skidmore's art manufactury Company » qui l'a exécuté. Cependant nous préférons voir cette puissante fabrique s'occuper à des œuvres qui devront être placées à l'abri des intempéries, comme est le jubé de la cathédrale d'Herford, qu'elle avait exposé à Londres en 1862.

Ayant l'intention de comparer un jour l'ecclésiologie anglaise et celle de notre pays, nous n'insisterons point sur le reste de l'exposition de la Skidmore's Company, ainsi que sur celle de MM. Hart and Son.

On doit signaler cependant une grille de parc, dans le style du XIVe siècle, formée de nombreux enroulements qu'amortissent et que relient des feuilles de figuier sauvage en tôle estampée, d'un travail un peu sec et anguleux, mais d'une excellente exécution qui sort des ateliers de MM. Barnard, Bishop et Barnard, à Norwich.

Nous trouvons aussi, dans les vitrines où sont exposés les prix accordés par deux société anglaises [1], un petit panneau à deux faces formé de feuilles de chardon en relief portées sur des tiges enroulées, où se mêlent des dragons, le tout surmonté par une couronne, exécuté par M. W. Letheln avec une abondance de motifs et un soin très-recommandables.

Il est fâcheux que la France n'ait rien eu à exposer pour rivaliser avec ces pièces, et que M. Boulanger n'ait pu offrir de spécimen des ferrures de la nouvelle porte de la cathédrale de Paris.

Si nous sommes, au Champ de Mars, inférieurs quant au travail du fer,

1. Ces sociétés, qui commencent à seconder l'institution du musée de South-Kensington, dont elles sont complétement indépendantes, sont : *The Society of art competition,* qui est d'ancienne fondation, et l'*Architectural Museum,* fondé par sir Beresfore-Hope. La première est une société savante instituée à la suite de la première exposition d'archéologie à Londres en 1851 ; la seconde avait pour objet de former un musée de modèles et de détails d'architecture moulés en plâtre.

nous reprenons le premier rang quand il s'agit du plomb et du cuivre repoussés. Il nous suffit de citer l'exposition de M. Monduit et Béchet, auxquels on doit tous les travaux de métal qui décorent le toit et la flèche de Notre-Dame, les dômes du Louvre et ceux du nouvel Opéra.

Partout où des besoins nouveaux se révèlent, il naît de suite, on le voit, des ouvriers d'une habileté extrême pour y satisfaire. Mais il appartient à ceux qui les dirigent de les maintenir dans les limites du possible, et c'est par ces règles de convenance, quand ce n'est point par l'invention, que pèche l'industrie d'art moderne.

ALFRED DARCEL.

LES

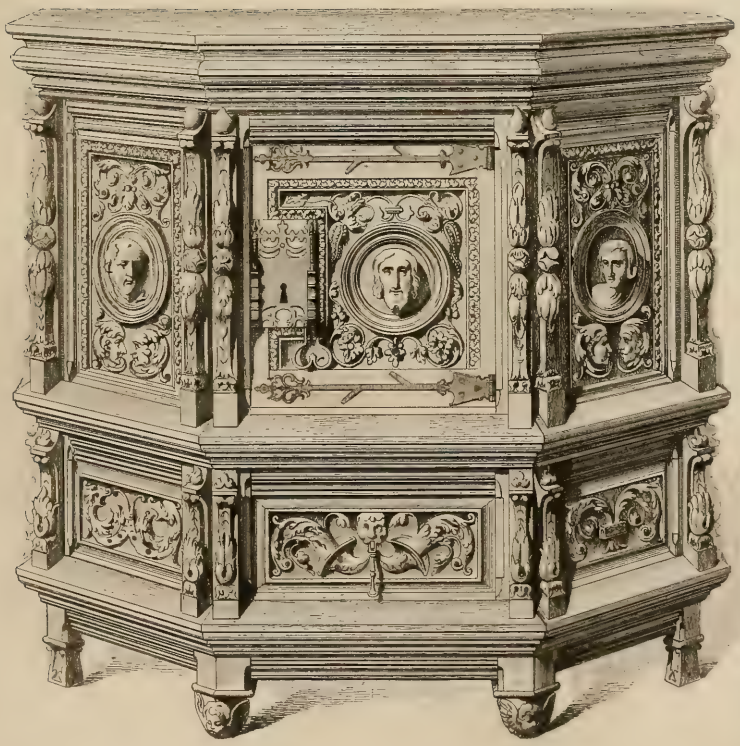
COLLECTIONS CÉLÈBRES D'ŒUVRES D'ART

PAR M. ÉDOUARD LIÈVRE

ENTRE toutes les belles publications d'art entreprises dans ces dernières années, le livre des *Collections célèbres,* par M. Édouard Lièvre, mérite une place à part. Sorti de l'imprimerie justement renommée de M. Claye, il est un de ces ouvrages, rares à notre époque, qui s'adressent aux bibliophiles les plus délicats. Son beau papier de Hollande qui n'a rien à redouter du temps, l'heureuse distribution de ses caractères encadrés dans des marges bien proportionnées, ses charmantes lettres ornées, imprimées en couleurs variées, ses culs-de-lampe toujours en rapport avec le texte, suffiraient pour en faire un livre exceptionnel, alors même que de fines gravures, reproduisant les morceaux les plus précieux de nos grandes collections, n'accompagneraient point les articles. Pour nous dire la fabrication et nous raconter l'histoire de ces objets superbes, M. Lièvre s'est adressé aux hommes les plus compétents. C'est à MM. Penguilly-L'Haridon et Édouard de Beaumont qu'il a été donné de parler des armes; à MM. Jacquemart et de Longpérier, de l'art oriental; à MM. Sauzay et Adalbert de Beaumont, de la céramique; à MM. d'Armaillé, Burty et Chesneau, des meubles; à M. Mantz, de l'orfévrerie; à MM. Barbet de Jouy et Darcel, des émaux, sans cependant que, le cas échéant, il ait été interdit aux rédacteurs de faire une incursion sur le domaine de leurs collègues. Avec de semblables guides, il y a profit et charme à feuilleter ces reproductions des chefs-d'œuvre de l'art décoratif qui composent le volume. En examinant ces gravures fines et exactes qui donnent les plus menus détails des pièces, les dates et les monogrammes relevés avec le soin le plus scrupuleux, le savant aimera à entendre discourir ses confrères heureux de lui servir de cicerone, et l'amateur se félicitera de posséder tout au moins l'image de l'objet qu'il a dû abandonner à un compétiteur plus hardi. Quant au fabricant, qui s'efforce de faire revivre pour la France les beaux siècles de la Grèce et de Rome, de Byzance et de Bagdad, de Bruges et de Venise, il y trouvera une source féconde d'enseignement.

Comme de raison le XVIe siècle a, dans ce recueil, la part du lion, et c'est justice. Qui se plaindra de rencontrer dans un livre trop d'exemples du goût parfait avec lequel

MEUBLE XVIe SIÈCLE.
Musée du Louvre. Donation Sauvageot



Imp. Delâtre Paris

les grands maîtres de la Renaissance surent unir le style et la convenance? Tout le monde, au contraire, sera enchanté, pendant les longues soirées de l'hiver, de pouvoir facilement admirer, sans faveur à solliciter, l'élégant casque italien (à Mme la baronne Salomon de Rothschild) et le frontal (à M. le comte de Nieuwerkerke) que le cheval de Charles-Quint dut porter dans de solennelles entrées de ville. En examinant la curieuse horloge (à M. le baron James de Rothschild) signée S B et datée 1579, l'archéologue constatera l'heureuse influence qu'Étienne de Laulne exerça longtemps en Allemagne; comme en étudiant le meuble de M. le comte d'Armaillé, il retrouvera l'action puissante que le florentin Rosso eut sur notre école. D'un goût plus particulièrement français est le meuble du Louvre, si renommé pour ses excellentes proportions et son ornementation exquise. Dans les bijoux, le XVIe siècle excella; aussi M. Lièvre en a-t-il reproduit plusieurs. De la collection de M. le comte de Nieuwerkerke, signalons un collier et une monture d'escarcelle travaillée comme une œuvre de bijouterie, et de la collection de Mme la baronne de Rothschild, des médailles richement montées pour être portées au cou des hommes et un admirable bijou de femme, ciselé et émaillé avec une telle perfection, qu'on peut, sans compromettre son jugement en matière de goût, en attribuer l'exécution à Benvenuto Cellini.

Le XVIIe siècle conservera quelque temps les délicatesses du XVIe, comme en font foi les couteaux aux armes des Coligny et la superbe carabine qui appartient à M. le comte de Nieuwerkerke. Sur cette arme on retrouve encore les pavillons légers qui abritaient au XVIe siècle les dieux de la fable, les lambrequins et la flore de cette époque, mais on y voit déjà apparaître de rigides motifs tirés de l'architecture compassée qui s'imposera pendant tout le règne de Louis XIV. Bientôt les formes perdront leur grâce et leur liberté pour suivre des lignes qui, en visant à la majesté, tomberont souvent dans la roideur et la lourdeur; puis le XVIIIe siècle, fatigué de tant de dignité, rejettera tous ces grands airs solennels. La fantaisie règne alors en maîtresse absolue; les lignes ondoyantes se croisent, s'enchevêtrent et se brisent au mépris de toutes les lois. Une licence pleine de vie reflète à merveille, dans le mobilier comme dans le costume, l'insouciance de la société affolée de plaisirs. Boucher triomphe et fait pénétrer dans tous les hôtels à la mode des légions d'amours qui asservissent les cœurs peu récalcitrants des Laïs et des Adonis du XVIIIe siècle. Sur un éventail, à M. le docteur Piogey; sur un canapé, à M. Double, de gracieux *amorini* tressent des liens plus difficiles à rompre que des chaînes de fer, des colombes roucoulent l'amour et une bergère met en cage le tourtereau qu'elle a su apprivoiser. Que de secrets aimables a dû renfermer ce charmant secrétaire, une des merveilles de la collection de M. le marquis d'Hertford!

Après tous ces chefs-d'œuvre et bien d'autres qu'il serait trop long d'énumérer, l'Europe industrielle n'a rien à nous apprendre. De la Pologne, qui tient par le style du dessin et le charme de la couleur plus à l'orient qu'à l'occident, nous admirerons la superbe selle du prince Georges Lubomirski, actuellement en la possession de M. le prince Czartoriski. Ses broderies en or qui se détachent sur un fond en velours rouge, ses plaques d'argent doré, incrustées de turquoises, de jades et de rubis, accoutumeront nos yeux, habitués aux tons éteints, à regarder les pièces asiatiques si resplendissantes par leurs couleurs vives et harmonieuses.

Des pays orientaux, où la couleur s'enseigne comme chez nous le dessin, nous trouvons un superbe plat de Perse, à M. Schwiter; la merveilleuse lampe de mosquée, du Louvre; un vase chinois, plus riche encore par son travail précieux que par la richesse de ses pierres; un croc indien, que sa beauté exceptionnelle rendrait digne

de la main du cornac d'un éléphant sacré, et un vase arabe, qui jouit dans le monde savant et curieux d'une grande renommée. Si ce dernier et splendide monument, signé par son auteur justement fier de sa création : « Fait par maître Mohammed, fils d'Ez-Zéin, que (Dieu) l'absolve, » n'a pas servi, comme la légende le veut, au baptême de saint Louis, il fut employé du moins à celui du prince Henri d'Artois, duc de Bordeaux, et à celui du prince Napoléon-Eugène.

Comme on a pu s'en assurer par la rapide indication des quelques pièces citées, M. Lièvre a frappé aux bonnes portes. Il a été assez heureux pour pénétrer dans les collections d'un accès difficile, pour en reproduire les morceaux les plus importants et former un recueil précieux que les bibliophiles rechercheront et que les industriels, les peintres, les archéologues et les amateurs aimeront à consulter.

É. G.

L'ŒUVRE DE JEHAN FOUCQUET

PUBLIÉ PAR M. CURMER.

N des plus grands artistes dont la France peut s'honorer, un des plus illustres précurseurs du XVIe siècle, ce fut assurément Jehan Foucquet. Célébré par Lemaire, poëte, conseiller de Marguerite d'Autriche, à l'égal des Van Eyck, Foucquet « qui tant eut gloires siennes » fut chargé par Estienne Chevalier, contrôleur général des finances, sous Charles VII et Louis XI, d'orner un livre d'heures, ce qui lui donna l'occasion de créer une série de chefs-d'œuvre. Du vivant de Gaignières, mort en 1743, la France possédait encore ce précieux manuscrit. Mais, vers 1700, dit M. Vallet (de Viriville), dans l'espoir d'un lucre plus grand, ce livre d'heures fut déchiré, divisé, et la France perdit la possession de ces merveilleuses pages enluminées par Foucquet et qui presque toutes, de nos jours, se trouvent réunies dans les mains de M. Brentano, de Francfort. Pour répandre la connaissance de ces chefs-d'œuvre, M. Curmer entreprit la publication par la chromolithographie, non-seulement de ces quarante miniatures, mais encore de toutes celles qu'on peut attribuer avec certitude à notre illustre peintre.

Un article spécial devant être prochainement publié sur cet ouvrage superbe, exécuté avec une rare perfection, comme nos lecteurs peuvent s'en convaincre par la planche qui accompagne ces lignes, nous nous contenterons pour le moment de signaler l'apparition de ce volume, vrai chef-d'œuvre de chromolithographie, et digne monument élevé à la mémoire du maître que ses contemporains osèrent comparer au plus grand des peintres de l'antiquité.

F. DEL. TAL.

ONVERE NOS DEVS SALVTARIS NR ET AVERE IRA

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1867 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Études sur l'Histoire de l'art, par L. Vitet, de l'Académie française. 1re série. Antiquité. — Grèce. — Rome. — Bas-Empire. 2e édition. Paris, Lévy, 1867; in-18 de XXVIII et 371 pages. Prix : 3 fr.

Bibliothèque contemporaine.

Tableau du siècle de Léon X, par Amand Biéchy, professeur de philosophie. Limoges, Barbou frères, 1867; in-12 de 286 pages, avec gravures.

Bibliothèque chrétienne et morale.

Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864, par Alfred Michiels. Bruxelles et Paris, Lacroix et Verboeckhoven, 1867; tomes III et IV, 2 vol. in-8. Prix : le vol. 5 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 10 juillet, p. 199.

Les Grandes industries et les travaux d'art modernes, sous la direction de M. Léon Rueff, ingénieur civil. Livraisons 1, 2 et 3. Paris, librairie internationale, 1867; gr. in-8 de 48 pages. Prix : 3 fr.

Du Vrai, du Beau et du Bien, par Victor Cousin. 13e édition. Paris, Didier, 1867; in-8 de VII et 397 pages.

De l'Idéal dans l'art, par H. Taine. Leçons professées à l'École des Beaux-Arts. Paris, Germer Baillière, 1867; in-18 de 189 pages. Prix : 2 fr. 50.

Bibliothèque de philosophie contemporaine.

Sur le but moral des Beaux-Arts, par de Q. de Saint-H. Saint-Germain, 1867. in-8 de 15 pages.

L'Art et la vie. 2e série. Metz, Blanc; Paris, Germer Baillière, 1867; in-8 de XIX et 314 pages.

La 1re partie a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 594.

Des Artistes; de leur mission dans ce qu'elle a de plus noble, de plus auguste, de plus sacré, et des rapports intimes unissant l'art à la morale et à la religion. Discours de réception de M. Étienne Parrocel à l'Académie de Marseille, section des Beaux-Arts, le 5 juin 1867. Marseille, Clappier, 1867; in-8 de 23 pages.

L'Art devant le Christianisme, par le R. P. Félix, de la Compagnie de Jésus. (Conférences de Notre-Dame, 1867.) Paris, Albanel, 1867; in-18 de 292 pages. Prix : 1 fr.

Causeries sur l'art, par E. Beulé. 2e édition. Paris, Didier, 1867; in-18 de 397 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 508-510 et 592, et la *Chronique des Arts* du 7 avril, p. 110.

1. Voir les volumes précédents de la *Gazette des Beaux-Arts*.

La Critica e l'arte moderna, per Niccola Marselli. Napoli, Detken, 1867; in-8 de 294 pages. Lire : 2,50.

Mélanges d'art et de littérature, par de Stendhal (Henry Beyle). Nouvelle édition. Paris, Michel Lévy, 1867; in-18 de 355 pages. Prix : 3 fr.

Œuvres complètes. — Vie d'Andrea del Sarto, p. 31-46; — Vie de Raphaël, 47-80; — Salon de 1824, 143-154. Ce Salon a paru dans le *Journal de Paris;* — un Voyage en Italie en 1828, 255-272.

Voir la *Chronique des Arts* du 10 octobre 1867, p. 248.

Étude sur les Beaux-Arts. Des arts mécaniques ou industriels : Des arts libéraux ou Beaux-Arts; Conférences faites à l'Hôtel-de-Ville de Cahors, le vendredi 15 février 1867, par M. A. Calmels. Cahors, Laytou, 1867; in-8 de 43 pages.

Les Beaux-Arts en 1867, par M. Raymon. Paris, Ve J. Renouard, 1867; in-8 de 23 pages. Prix : 75 c.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 août, p. 223.

Les Beaux-Arts en province, par Antonin Proust. Niort, Mercier, 1867; in-32 de VIII et 31 pages.

Tiré à 100 exemplaires sur papier à la forme de Rives et à 10 exemplaires sur papier à la forme de Niort.

Le Jury des Beaux-Arts et le Règlement du 14 août 1863, par Amédée Jullien. Paris Donnaud, 1867; in-8 de 14 pages.

L'Hôtel des Commissaires-priseurs, par Champfleury. Paris, Dentu, 1867; in-18 de XII et 296 pages. Prix : 3 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 2 juin, p. 175.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Grammaire des Arts du Dessin. Architecture, Sculpture, Peinture, Jardins, Gravure en pierres fines, en médailles, en tailles-douces, eau-forte, manière noire, aqua-tinte, Gravure en bois, Camaieu, Gravure en couleurs, Lithographie, par M. Charles Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts. Paris, Ve Renouard, 1867; très-gr. in-8 de 720 pages, avec 292 gravures dans le texte et une planche en couleurs. Prix : 20 fr.

Quelques exemplaires sur grand papier supérieur, 40 fr.

A paru d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts.*

L'Art-department et l'enseignement du dessin dans les écoles anglaises, par M. Allard. Rouen, Boissel, 1867; in-8 de 47 pages.

Extrait des *Travaux de la Société libre d'émulation.* Voir dans ce volume de la *Gazette des Beaux-Arts,* p. 398-418, un article de M. Paul Allard sur ce même sujet.

De l'Enseignement du dessin. Discours de réception prononcé le 20 décembre 1866, en séance publique de l'Académie de Bordeaux, par M. Oscar Gué, directeur de l'École de dessin et de peinture. Bordeaux, Gounouilhou, 1867; in-8 de 15 pages.

Extrait des *Actes de l'Académie des Beaux-Arts,* 4e fascicule, 1866.

Tratado de dibujo, par D. Mariano Borrell, professeur à l'Institut industriel de Madrid, Madrid, 1867; recueil de planches petit in-fol.

Voir la *Chronique des Arts* du 10 juillet, p. 199.

Le dessin des écoles, ou les Éléments du dessin linéaire et du dessin d'imitation mis à la portée des commençants, par A. Le Béalle. Nouv. édition. Paris, Delalain, 1867; in-12 de 60 pages. Prix : 1 fr. 25.

Méthode et entretiens d'atelier, par Thomas Couture. Paris, l'auteur, 1867; gr. in-18 de 391 pages.

Traité méthodique et raisonné de la peinture à l'huile, contenant .... 4e édition, refondue d'après un nouveau plan, par Goupil et Desloges. Paris, A. de Vresse, 1867; in-8 de 64 pages. Prix : 1 fr.

Bibliothèque artistique.

Traité général des peintures à l'eau, etc. 2e édition revue et augmentée, par L.-D. Renauld. Paris, A. de Vresse, 1867; in-8 de 51 pages. Prix : 1 fr.

Bibliothèque artistique.

Manuels-Roret. Nouveau manuel complet du dessinateur et de l'imprimeur lithographe. Nouvelle édition, entièrement refondue.., par M. Knecht. Paris, Roret, 1867; in-18 de 423 pages, avec atlas. Prix : 5 fr.

III. — ARCHITECTURE.

Traité d'architecture. Ire partie. Art de bâtir, étude sur les matériaux de construction et les éléments des édifices, par M. Léonce Reynaud, inspecteur général des ponts et chaussées. 3e édition. Paris, Dunod, 1867; grand in-4 de IX et 603 pages, avec 87 planches.

La Ire édition est de 1850 et la 2e de 1860

The Dictionary of architecture. Parts XVI and XVII. Impact-Keyser. London, Thomas Richard, 1867; in-4 de 104 p. with 6 plates.

Las maravillas de la arquitectura, por André Lefèvre. Traducida al español par M. Soriano Fuertes. Obra illustrada de 50 laminas. Paris, Hachette, 1867; in-18 de 469 pages. Prix : 3 fr. 50.

Biblioteca de las maravillas.

Étude des dimensions du Parthénon au triple point de vue de l'architecture, des anciennes théories sur la valeur des nombres et de la métrologie, par M. Aug. Aurès, ingénieur en chef des ponts et chaussées. 1er fascicule. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1867; in-18 de 60 pages, avec planches.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard.*

An Introduction to the study of gothic architecture, by M. Henry Parker. Third edition. Oxford and London, 1867; in-12 de 276 pages, avec 183 gravures sur bois.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 août, p. 222.

Les plus belles églises du monde, Notices historiques et archéologiques sur les temples les plus célèbres de la chrétienté, par M. l'abbé J.-J. Bourassé. Illustrations d'après Karl Girardet. 3e édition. Tours, Mame, 1867; in-8 de 584 pages.

De l'Architecture militaire des Croisés en Syrie. Compte rendu de l'*Essai sur la domination française en Syrie durant le moyen âge,* de M. E.-G. Rey, par Arthur Demarsy. Arras et Paris, Putois-Cretté, 1867; in-8 de 11 pages, avec figure.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien,* t. X, 1866.

The terra-cotta Architetture of North Italy, 12th to 15th centuries, pourtrayed as examples, for imitation in other countries, from carefuls drawings and restorations, by Federigo Lose. Text by V. Ottolini and F. Lose. Edited by Lewis Gruner. London, Murray, 1867; in-fol. 48 illustrations ingraved and printed in colours, with Woodcut. Prix : L. 5, 5 sch.

Il duomo di Monreale illustrato e riportato in tavole cromolitografiche dall'abbate D.-B. Gravina. Palermo; Firenze, E. Loescher, 1867; quaranta fascicoli in-fol. atlantico.

La Toscane au moyen âge, architecture civile et militaire, par G. Rohaut de Fleury. 1re livraison. Palais de la Seigneurie, à Florence. Paris, E. Lacroix, 1867; in-fol. de 4 pages, avec 7 planches.

On annonce une livraison tous les trois mois. Prix annuel : 30 fr.; la livraison séparée : 9 fr.

L'Architettura in Roma dei secoli XV e XVI, di A. Ferri. Roma, l'autore, 1867; in-8 di pagine 42. Presso : lira 1.

Monuments modernes de la Perse, mesurés et décrits par Pascal Coste, architecte. Paris, A. Morel, 1867; in-fol. de 66 pages, avec 77 planches.

Publié en 26 livraisons à 6 francs.

L'Art monumental à Cambrai. Conférence faite par A. Durieux, le 22 février 1866. Cambrai, A. Simon, 1867; in-8 de 39 pages.

Considérations sur l'architecture théâtrale. Application au théâtre de Reims. Extrait de la lecture faite à l'Académie impériale de Reims dans sa séance du 4 mai 1867, par Alphonse Gosset. Reims, Dubois, 1867; in-8 de 25 pages.

Culvert Vaux. Villas and cottages : a Series of Designs prepared for execution in the United States. A new edition. London, Low, 1867; royal in-8. Prix : 15 s.

Le Palais de l'Exposition universelle au Champ de Mars en 1867; par Daniel Ramée, architecte. Paris, E. Lacroix, 1867; in-8 de 15 pages. Prix : 50 c.

Exposition universelle. Les Fabriques du Parc: par M. le baron J. de Verneilh, de la Dordogne, inspecteur divisionnaire de la Société française d'archéologie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1867; in-8 de 23 pages.

Extrait du *Bulletin monumental,* publié par M. de Caumont.

Les Parcs et Jardins créés et exécutés par F. Duvillers, architecte, ingénieur, etc. 1re livraison. Paris, l'auteur, 1867; in-fol. de 8 pages.

Descrizione delle decorazioni ideale dell'architetto cavaliere Fontana, e dei dipinti della Basilica Vaticana per centenari di S. Pietro e per le canonicazione dei vigintì cinque beati. Epigrafi latine disposte nel portico e nell'interno del tempio. Ristretto delle vite dei vigintì cinque beati. Roma, Olivieri, 1867; tre fascicoli in-8 di 36, 23 e 30 pagine.

De la Polychromie en architecture par l'emploi des émaux. Description d'un exemple à Deauville, extraite des notes inédites sur cette ville, par J. Jollivet, peintre d'histoire. Paris, Wittersheim, 1867; in-8 de 22 pages.

IV. — SCULPTURE.

De la Sculpture antique et moderne, par MM. Louis et René Ménard. Paris, Didier, 1867; in-8 de XXIII et 423 pages.

Du Modelage et du Moulage par soi-même, par Max Claudet. Lons-le-Saulnier, Damelet, 1867; in-8 de 16 pages, avec planches.

La Vénus de Milo, par P. Morey, architecte. Nancy, Ve Raybois, 1867; in-8 de 14 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, 1867.

L'Ane bachique, bronze antique découvert à Brasles, près Château-Thierry (Aisne), par A. Barbey. Château-Thierry, Renaud, 1867; in-8 de 12 pages, avec figure.

Les Médaillons de David, d'Angers, réunis et publiés par son fils. Préface par Edmond About. Paris, Lahure, 1867; in-fol. de XI et 15 pages, avec 53 planches et un portrait.

Monument d'Adam Mickiewicz à Montmorency. Notice et discours. Texte français et polonais, avec vignette et eau-forte de Bronislas Zaleski. Paris, librairie du Luxembourg, 1867; in-16 de 95 pages.

Inauguration du buste de Colin-d'Harleville à Maintenon, le 27 mai 1866. Chartres, Petrot-Garnier, 1867; in-8 de 64 pages.

200 exemplaires sur papier vergé, 10 sur papier vélin azuré.

Lettres inédites de Diderot au statuaire Falconet. Saint-Germain, Toinon, 1867; in-8 de 103 pages.

Publiées par M. Cournaut, directeur-conservateur du Musée de Nancy.
Voir la *Chronique des Arts* du 20 août, p. 222.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Description naïve et sensible (*des peintures*) de la fameuse église Sainte-Cécile d'Albi. édition (2e) nouvelle, publiée par Eugène d'Auriac. Paris, rue de la Bourse, 10, 1867; in-16 de X et 106 pages. Prix : 5 fr.

Publication de l'Académie des Bibliophiles, tirée à 250 exemplaires sur papier vergé et à 10 sur papier de Chine.
La 1re édition est de 1857.

Étude sur les peintures décoratives de Notre-Dame de Sarrance (Basses-Pyrénées), par M. l'abbé Madaune. Oleron, Loustau-Chartez, 1867; in-8 de 15 pages.

Notice historique sur un tableau de Raphaël, représentant Julien de Médicis, duc de Nemours, par C.-E. de L. Paris, Claye, 1867; in-8 de 18 pages.

Basilique de Sainte-Geneviève, ancien Panthéon français. Description historique et artistique, par Charles Ouin-la-Croix, docteur en théologie. Édition illustrée. Dessins et impressions exclusivement autographiques et chromo-autographiques. Paris, Chauvin, 1867; in-fol. de 154 pages.

Revue des Musées d'Angleterre. Catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les Galeries publiques et particulières et dans les églises; précédé d'un Examen sommaire des monuments les plus remarquables, par A. Lavice. Paris, Ve J. Renouard, 1867; in-18 de 356 pages. Prix : 4 fr.

Compte rendu de l'ouvrage de M. Éd. Fleury sur les *Manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Laon*, par M. Pilloy. Laon, De Coquet, 1867 : in-8 de 64 pages, avec figures.

Extrait du *Bulletin de la Société académique de Laon*, t. XVI.
Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, p. 470-474.

Musée du Moyen Age et de la Renaissance. Série D. Notice des émaux et de l'orfévrerie, par Alfred Darcel, attaché à la Conservation du Musée des Souverains. Paris, Mourgues frères, 1867; in-12 de XXII et 555 pages. Prix : 3 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 2 juin, p. 175.

Catalogue du Musée d'Aix (Bouches-du-Rhône). 2e partie. Notice de la Galerie de tableaux, dessins, morceaux de sculpture et objets divers donnés à la ville d'Aix par feu M. de Bourguignon de Fabregoules, rédigée sous la direction du conservateur du Musée, par Honoré Gibert, conservateur-adjoint. Aix, Makaire, 1867; in-8 de XXI et 223 pages. Prix : 1 fr. 50.

Épître aux Muses, prononcée à la séance d'inauguration du Musée de Châlons-sur-Saône, le 15 août 1856, par N. Couturier, directeur de l'École de dessin. Châlons-sur-Saône, Sordet-Montalan, 1867; in-8 de 15 pages.

Le Musée de Douai, depuis son origine jusqu'à ses derniers accroissements, avec une Notice sur la vie et les œuvres de Théophile Bra, statuaire douaisien. Douai, Crépin, 1867; in-16 de 128 pages. Prix : 1 fr. 50.

Enlèvement des tableaux du Musée de Lyon en 1815, par Fortuné Rolle. Lyon, Vingtrinier, 1867; in-8. de 40 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 10 juillet, p. 199.

Le Château de La Malmaison, histoire, description. Catalogue des objets exposés sous les auspices de S. M. l'Impératrice, par

M. de Lescure, secrétaire de la Commission d'organisation. Paris, Plon, 1867; in-18 de VI et 293 pages, avec 4 gravures. Prix : 3 fr.

Coup d'œil sur le Musée de Marseille, par Bouillon-Landais fils, conservateur dudit Musée. Marseille, Seren, 1867; in-8 de 18 pages.

Musée Impérial de Saint-Germain-en-Laye, par Ph. Beaune. Saint-Germain, Lancelin, 1867; in-16 de 7 pages.

Le Palais de Trianon, histoire, description. Catalogue des objets exposés sous les auspices de S. M. l'Impératrice, par M. de Lescure, secrétaire de la Commission d'organisation. Paris, Plon, 1867; in-18 de VII et 251 pages, avec 8 gravures. Prix : 3 fr.

Les Peintres français en 1867, par M. Théodore Duret. Paris, Dentu, 1867; in-18 de 179 pages.

Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867, par Maxime Du Camp. Paris, Ve J. Renouard; in-18 de 358 pages. Prix: 3 fr. 50.

Réimpressions d'articles publiés dans la *Revue des Deux Mondes*. Voir la *Chronique des Arts* du 10 août, p. 216.

Beaux-Arts. Les Artistes normands au Salon de 1867, par M. Alfred Darcel. Rouen, Brière, 1867; in-12 de 47 pages.

Notices des études peintes par M. Théodore Rousseau, exposées au Cercle des arts. Préface par M. Ph. Burty. Paris, Académie des Bibliophiles, 1867; in-12 de 50 pages.

Quelques exemplaires sur papier vergé non destinés au commerce.

Exposition des Œuvres de M. Courbet. Catalogue. Paris. Lebigre-Duquesne, 1867; in-18 de 30 pages.

Les Beaux-Arts italiens à l'Exposition universelle de Paris, par Marcello Ranzi, membre du Jury international. Paris Dramard-Baudry, 1867; in-18 de 72 pages. Prix : 75 c.

L'Antiquité à l'Exposition universelle. L'Égypte, par M. François Lenormant. Paris, Claye, 1867; gr. in-8 de 63 pages, avec gravures.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII et XXIII.

L'Égypte à l'Exposition universelle de 1867, par M. Charles Edmond, commissaire général de l'Exposition vice-royale d'Égypte. Ouvrage orné du portrait de S. A. le vice-roi d'Égypte, gravé sur acier, et de trois belles planches : Temple, Selamlik, Okel. Paris, Dentu, 1867; gr. in-8 de II et 388 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 août, p. 221-222.

Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue général publié par la Commission impériale. Histoire du travail et monuments historiques. Paris, Dentu, 1867; in-18 de 405 pages.

Ce catalogue ne comprend pas les objets des XVIIe et XVIIIe siècles.

Histoire du travail à l'Exposition universelle de 1867, par Charles de Linas. Arras et Paris, Didron, 1867; in-8 de 96 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*.

Exposition universelle de Paris, 1867. De l'émaillerie ancienne et moderne et de quelques émaux envoyés du Sud-Ouest aux Galeries de l'histoire du travail, par M. l'abbé Canéto, vicaire général d'Auch. Auch, Foix. 1867; in-8 de 31 pages.

Catalogue des objets hongrois de l'Histoire du travail à l'Exposition universelle de 1867, à Paris, par le docteur Florian Romer, professeur d'archéologie. Paris, Marc, 1867; in-8 de 46 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 10 octobre, p. 218.

Exposition universelle de 1867. Notice sommaire sur l'Histoire du travail dans le royaume de Norvége. Paris, P. Dupont, 1867; in-8 de 12 pages.

Exposition des beaux-arts et de l'industrie à Toulouse dans les bâtiments de l'ancien monastère des Jacobins, année 1867. Toulouse, Viguier, 1867; in-8 de LIX et 855 pages.

Exposition rétrospective de la Société des Amis des Arts du département de Seine-et-Oise. 2e partie. Description. Versailles, Beau, 1868; in-12 de 86 pages.

VI. — GRAVURE.

A series of plates engraved after the most eminent masters of florentine School, by W.-Y. Ottley. London, Quaritch, 1867; in-fol.

Galleria biblica, ossia Collezione di 300 tavole incise a bulino, con spiegazione di ciascuna tavola, dell' abbate Gaetano Celli. Roma, Puccinelli, 1867; 37 fascicoli in-4 di 8 pagine, con 8 tavole. L'opera compiuta, l. 45.

Les caractères de La Bruyère. Tours, Alfred Mame et fils, 1867; grand in-8 jésus, avec 18 gravures à l'eau-forte, par V. Foulquier.

200 exemplaires sur papier vergé, numérotés. Voir la *Chronique des Arts* du 26 mai, p. 167.

Lyon, récits de voyage et d'histoire, avec gravures à l'eau-forte, par F. Forest de Lemps, Lyon, Beaud, 1867; in-4 de 16 pages, avec 3 gravures.

On annonce 20 livraisons de 16 pages de texte, avec 4 eaux-fortes. Prix de la livraison, 4 fr.

Le vieux Périgueux, album de 20 gravures à l'eau-forte, par MM. de Verneilh et Léon Gaucherel, avec un texte par M. Jules de Verneilh. Paris, Gaucherel; Bordeaux, Léo Drouin, 1867; in-fol. de 43 pages, avec 20 planches. Prix : 30 fr.

Nouveaux Lundis, par C.-A. Sainte-Beuve, de l'Académie française, t. VIII. Paris, Lévy, 1867; in-8 de 499 pages.

Don Quichotte. Traduction de Viardot, dessins de Gustave Doré, p. 1-65.

Album des jeunes demoiselles. Dessins par E. Prudhomme. Paris, A. de Vresse, 1867; in-8 oblong de 32 pages, avec 20 gravures. Prix : 3 fr.

Album autographique. Expositions de 1867, faisant suite à l'*Autographe au Salon*. Paris, Armand Lechevalier, 1867; in-folio oblong. Prix de la livraison : 60 cent.

On annonce 20 livraisons contenant chacune de 20 à 30 dessins.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVII, p. 95-100, et la *Chronique des Arts*, année 1864, p. 165-172.

Catalogue des Livres, des *Portraits* et des Lettres autographes composant la Bibliothèque de feu M. l'abbé Églée..... Paris, Labitte, 1867, in-8 de 63 pages.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age.
Renaissance. — Temps modernes.
Monographies provinciales.
Céramique — Mobilier. — Tapisseries.
Costumes. — Livres, etc.

Exposé des progrès de l'archéologie, par M. L.-J.-Alfred Maury, membre de l'Institut. Paris, Imprimerie impériale, Hachette, 1867; gr. in-8 de 123 pages.

Recueil de *Rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France*, publié sous les auspices du ministère de l'instruction publique.

Sulle scoverte archeologiche fatto in Italia dal 1846 al 1866. Relazione al ministro delle instruzione publica di Giuseppe Fiorelli, senatore del regno, sopraintendente generale e direttore del Museo e degli scavi di Napoli. Napoli, Ghio, 1867; in-4 di 109 pagini.

Utilité de l'archéologie. Lecture faite en la séance de la Société archéologique de Sens le 6 janvier 1867, par M. l'abbé Leclerc de Champgobert, pour sa réception. Sens, Duchemin, 1867; in-8 de 17 pages.

Bibliothèque Impériale. Département des médailles, pierres gravées et antiques. Description des monuments exposés. Paris, Labitte, 1867; in-8 de 169 pages. Prix : 2 fr.

Le vase d'Amathonte. Relation de son transport en France, par M. Eugène Magen, lieutenant de vaisseau. Agen, Noubel, 1867; in-8 de 29 pages.

Extrait du *Recueil des travaux de la Société d'Agen*.

The Arch of Titus and the spoils of the temple : an historical and critical lecture, with authentic illustrations, by William Knight. London, Longman, 1847, in-16 carré de 142 pages. Prix : 10 sh.

Les ruines de Pompéi, par le comte de Kératry. Paris, Hachette, 1867; in-18 de 53 pages. Prix : 25 c.

Conférences faites à la gare Saint-Jean, à Bordeaux.

Temple de Mercure découvert au pied du Puy-de-Dôme, par P.-P. Mathieu. Clermont-Ferrand. Thibaud, 1867; in-8 de 16 pages, avec 1 planche.

Les Collectionneurs de l'ancienne Rome. Notes d'un amateur. Paris, Aubry, 1867; petit in-8 de VII et 133 pages. Prix, sur papier vergé, 4 fr.

Préface. — Origine des collections romaines. — Galeries célèbres. — Aspect d'une collection. — Dessins, esquisses, copies, restaurations. — Les bibliophiles. — Argenterie. — Bronzes. — Pierres précieuses. — Dactyliothèques. — Ébénisterie. — Meubles. — Tapisseries. — Ventes publiques. — Marchands de curiosités. — Table des matières et des noms cités.

Histoire de la caricature antique, par Champfleury. 2e édit., très-augmentée. Paris, Dentu, 1867; in-18 de XXIV et 332 pages. Prix : 4 fr.

Ruines romaines de l'Algérie, subdivision de Bone, par M. Ch. de Vigneral, capitaine d'état-major. Cercle de Guelma. Paris, Claye, 1867; gr. in-8 de 11 pages, avec 10 planches.

Augusta Rauracorum (Augst), son fondateur et ses ruines, par Louis Spach, archiviste du Bas-Rhin. Strasbourg, Ve Berger-Levrault, 1867; in-8 de 12 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace*.

Dictionnaire archéologique de la Gaule, époque celtique, publié par la Commission instituée au ministère de l'instruction publique, d'après les ordres de S. M. l'Empereur. 1er fascicule. Paris, Imprimerie impériale, 1867; in-4 de 104 pages à 2 colonnes, avec 22 planches.

L'Archéologue chrétien, ou Cours élémentaire d'Archéologie catholique à l'usage du clergé, par M. l'abbé Garaiso, chanoine de Nîmes. Tome II, 3e et 4e parties. Nîmes, Soustelle, 1867; in-8 de VIII et 338 pages, avec 5 planches.

Le tome I, 1re et 2e parties, est de 1852. In-8 de 322 pages, avec un frontispice et 11 planches.

Antiquités du moyen âge et de l'époque gallo-romaine, par l'abbé Jér.-Ans. Siffer. Strasbourg, Ve Berger-Levrault, 1867; in-8 de 16 pages, avec 1 planche.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historique d'Alsace.*

Recueil descriptif des antiquités et curiosités du XIIIe au XIXe siècle, par L. Menard van Hoorebeke, architecte, à Gand. Gand, H. Hoste; Paris, Borrani, Fontaine, 1867; in-4 de 375 pages, avec 42 planches gravées sur acier. Prix : 50 fr., grand papier : 60 fr.

Cathédrale d'Amiens. Les stalles et les clôtures du chœur, par MM. les chanoines Jourdain et Duval, de la Société des antiquaires de Picardie. Amiens, Alfred Caron, 1867; in-8 de 120 pages, avec 18 lithographies.

Notices historiques et archéologiques. Guide de l'étranger dans Avignon et ses environs, par J. Courtet, ancien sous-préfet. Avignon, Roumanille, 1867; in-18 de 130 pages.

Notice sur le château de Blois, par L. de La Saussaye. 2e édition, revue et illustrée de 10 vignettes. Blois, Lecesne, 1867; in-18 de 100 pages.

L'église de Brou et ses tombeaux, par C.-J. Dufay. Lyon, Vingtrinier, 1867; in-18 de 182 pages.

Notice sur des fouilles exécutées à la Butte-Ronde, près Dampierre (Seine-et-Oise), par M. le duc de Luynes. Paris, Savy, 1867; in-4 de 27 pages, avec 19 planches.

Chenonceau, par E. Aubry-Vitet. Paris, Claye, 1867; in-8 de 31 pages.

Extrait de la *Revue des Deux Mondes* du 15 juin 1867.

Sépultures gallo-romaines de la Corrèze, par M. Philibert Lalande. Vendôme, Lemercier, 1867; in-8 de 15 pages, avec 1 planche.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique du Vendômois.*

Coup d'œil général sur les monuments de la Côte-d'Or, depuis l'ère celtique jusqu'à 1793, par M. Paul Foisset. Dijon, Jobard, 1867; in-4 de 32 pages.

Extrait du *Répertoire archéologique de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or.*

Archéologie chrétienne. Note sur trois cercueils de plomb trouvés à Dieppe en 1866, par M. l'abbé Cochet. Rouen, Cagniard, 1867; in-8 de 16 pages, avec figures.

Tiré à 100 exemplaires.

Notice historique sur le château féodal d'Étampes, l'une des curiosités archéologiques les plus remarquables des environs de Paris, par Léon Marquis. Étampes; Paris, Aubry; Dumoulin, 1867; in-8 de 91 pages, avec figure.

Notice archéologique sur l'église de Fulaines (Oise), par C. Lamy. Le Havre, Carpentier, 1867; in-8 de 8 pages.

L'Abbaye du Gard, par M. l'abbé Delgore, membre de la Société des antiquaires de Picardie. Amiens, Lemer aîné, 1867; in-8 de 204 pages.

Extrait du tome XXI des *Mémoires de la Société des antiquaires de la Picardie.*

Archéologie chrétienne. Le Tombeau de sainte Honorine, à Graville, près le Havre, par M. Cochet, directeur du Musée d'antiquités de Rouen. Rouen, Cagniard, 1867; in-8 de 31 pages.

Extrait de la *Revue de Normandie,* 6e année, t. VII. Tiré à 150 exemplaires.

Le Château de La Burg, par A. Quiquerez. Strasbourg, Ve Berger-Levrault, 1867; in-8 de 8 pages, avec 1 planche.

Mémoire sur les Antiquités romaines et gothiques de l'arrondissement de Lodève, par Louis Lugagne. Lodève, Grillières, 1867; in-8 de 13 pages.

Inventaire des meubles du château de Nérac, en 1598, publié par Philippe Tamizey de Larroque. Agen, Noubel; Paris, Dumoulin, 1867; in-8 de 31 pages.

Extrait du *Recueil des travaux de la Société d'Agen.*

Fouilles archéologiques. Amphithéâtre romain de Nîmes. Crypte de l'église Saint-Gilles; découverte du tombeau de saint Gilles. Deux tombeaux romains découverts à Courbessac, par M. Henri Révoil, architecte du gouvernement. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1867; in-8 de 20 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard,* 1865-1866.

Fouilles archéologiques. Sépultures gallo-romaines découvertes dans les fouilles de l'église neuve de Saint-Baudile de Nîmes; découverte d'une mosaïque antique, par par M. Henri Révoil, architecte du gouvernement. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1867; in-8 de 12 pages, avec 1 planche.

Extrait des *Procès-verbaux de l'Académie du Gard.*

Statistique archéologique du département du Nord. Lille, Danel; Paris, Durand, 1867; 2 vol. in-8, avec 8 cartes.

Statistique monumentale de Paris. Explication des planches par M. Albert Lenoir. Paris, imprimerie impériale, 1867; in-4 de x et 290 pages.

Collection des documents inédits sur l'Histoire de France.

Description de la Sainte-Chapelle, par M. F. de Guilhermy, avec 6 gravures de M. Gaucherel. Paris, 1867; in-18 de 79 pages.

L'église de Saint-Denis, sa crypte, ses tombeaux, ses chapelles, son trésor, par le chanoine J. Jaquemet. Arras et Paris, Putois-Cretté, 1867; in-18 de VII et 220 pages.

L'église Saint-Éloi de Flastroff. Metz, Rousseau-Pallez, 1867; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société... de la Moselle*, 1867.

Le château de Saint-Germain-en-Laye, par Ferdinand de Lacombe. Paris, Dumaine, 1867; in-8 de 132 pages, avec gravures.

Extrait du *Spectateur militaire*.

De l'Iconographie de Saint-Jean-Baptiste, par M. Grimouard de Saint-Laurent. Paris, Putois-Cretté, 1867; in-8 de 59 pages, avec gravures.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*.

Archéologie percheronne. Découverte d'une ville romaine à Saint-Ouen-de-la-Cour, près de Bellême (Orne), par le docteur Jousset. Mortagne, Daupeley, 1867; in-8 de 16 pages.

Bulletin de la Société archéologique de Sens, tome IX. Sens, Duchemin, 1867; in-8 de 452 pages, avec 5 planches.

Guide de l'amateur de faïences et porcelaines, poteries, terres cuites, peintures sur laves, émaux, pierres précieuses artificielles, vitraux et verreries, par Auguste Demmin. 3e édition, accompagnée de 160 reproductions de poteries, de 1,800 marques et monogrammes dans le texte et de 3 tables, dont 2 de monogrammes. Paris, Ve J. Renouard, 1867; 2 forts vol. petit in-8, avec le portrait de l'auteur. Prix : 18 fr.

Encyclopédie céramique-monogrammique. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVI, p. 81-91, 184-188.

Notice sur les anciens carrelages émaillés de l'église de Brou, à Bourg-en-Bresse. Lyon, Vingtrinier, 1867; in-8 de 23 pages.

Notice sur la verrerie de Rouen et la fabrication du cristal en cette ville au commencement du XVIIe siècle (de 1598 à 1664), par A. de Girancourt. Rouen, Cagniard, 1867; in-8 de 43 pages.

Des tapisseries d'Arras. Conférences faites à Arras, par M. l'abbé E. Van Drival. Arras et Paris, Putois-Cretté, 1867; in-8 de 31 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*.

Livres, manuscrits et gravures qui, en vente publique, ont dépassé le prix de mille francs; tableaux payés plus de cinquante mille francs, par M. Gustave Brunet. Genève, Gay et fils; Paris, rue de la Bourse, 10, 1867; in-8. Prix : 10 francs.

Tiré à 250 exemplaires numérotés et à 2 sur vélin.

Gabriel Peignot, en 1804, et M. Hoyois, en 1837, ont traité le même sujet.

Description du livre d'Heures de la dame de Saluces, faisant partie de la bibliothèque de M. Yemeniz, par A. Bachelin. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867; in-8 de 46 pages, avec gravures.

Notice sur le Psautier d'Ingeburge, par M. Léopold Delisle, membre de l'Institut. Paris Rapilly, 1867; in-8 de 12 pages.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*. Voir la *Chronique des Arts* du 20 septembre, p. 240.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie

Description des médailles grecques composant la collection de M. J. Gréau, par M. Henri Cohen, attaché au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale. Paris, Pillet, 1867; in-8 de 194 pages, avec 5 planches.

Lettre à M. le président de la Société des antiquaires de Picardie sur une trouvaille de monnaies anciennes faite à Warsy (Somme) en mai 1866, par M. l'abbé J. Gosselin. Amiens, Lemer, 1867; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie*, 1866, n° 4.

Étude sur quelques monnaies en or et en argent de l'époque mérovingienne, portant le nom de la ville de Troyes, par M. Julien Gréau. Troyes, Dufour-Bouquet, 1867; in-8 de 59 pages.

Note sur une découverte de monnaies carlovingiennes, par M. Ch. Bouchet. Vendôme, Lemercier, 1867; in-8 de 9 pages, avec 1 planche.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique du Vendômois*.

Notice historique sur la médaille frappée à la monnaie de Paris, en souvenir de l'expulsion des Anglais, 1451 à 1460, par A. Vallet (de Viriville), professeur à l'École des chartes; suivie de Notes et éclaircissements relatifs à divers ordres de chevalerie; avec 8 effigies gravées sur cuivre par M. Dardel. Paris, Société de numismatique, 1867; gr. in-8 de 53 pages, avec 5 planches.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie*.

IX. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES.

Le Corrège, suivi de Notices sur Nicolas Poussin, Pergolèse, Charles de Steuben, par Mme A. Grandsart. Lille; et Paris, Molie, 1867; in-18 de 143 pages, avec gravures.

Recherches sur les peintres et sculpteurs gantois aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, par Edmond de Busscher, archiviste. Gand, E. de

Busscher et fils, 1867; in-8 de 370 pages. Prix : 7 fr.

Aldo Manuzio. Lettres et documents. 1495-1515. Armand Baschet collexit et adnotavit. Sumptibus Antonii Antonelli. Venetiis, ex ædibus Antonellianis, M. DCCC. LXVII, mense aprilis. Petit in-4 de VIII et 104 pages.

Cet ouvrage n'a été tiré qu'à 160 exemplaires numérotés. Aucun exemplaire ne sera mis dans le commerce.
Voir la *Chronique des Arts* du 20 août, p. 223.

Vie d'Andrea del Sarto.....

Voyez plus haut : Mélanges d'art et de littérature, par de Stendhal.

Notice sur Francis Blin, paysagiste, par J. D. Orléans, Herluison, 1867; in-8 de 8 pages.

Histoire contemporaine : Portraits et silhouettes au XIXe siècle, par Eugène de Mirecourt. Rosa Bonheur. Paris, Faure, 1867; petit in-18 de 72 pages avec un portrait. Prix : 50 c.

N° 12 de la publication.

Un cas de contrainte par corps (1704). André Boulle, l'ébéniste, par Jules Périn, avocat à la cour impériale de Paris. Paris, Aubry, 1867; in-8 de 16 pages.

Notice sur la vie et les œuvres de Théophile Bra...

Voyez plus haut : le Musée de Douai....

Vingt-huit lettres d'Eugène Delacroix, adressées à Constant Dutilleux peintre, reproduites en *fac-simile*, par la lithographie, à 25 exemplaires numérotés.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 août, p. 222-223.

Notice sur la vie et les ouvrages du Dominiquin, par Ernest Breton. Saint-Germain, Toinon, 1867; in-8 de 19 pages.

Zahn. Dürer's Kunstlehre und sein Verhaeltniss zur Renaissance. Leipzig, 1867; grand in-8. Prix : 1 thaler.

Œuvre de Jehan Foucquet. Heures de maistre Estienne Chevalier. Texte restitué par M. l'abbé Delaunay, curé de Saint-Étienne-du-Mont. Miniatures et encadrements en chromolithographie. Suivi de Notices sur la vie et les œuvres de Jehan Foucquet. Paris, Curmer, 1867; 2 vol. grand in-8.

Histoire contemporaine. Portraits-silhouettes du XIXe siècle, par Eugène de Mirecourt. N° 18. Gavarni. Paris, Faure, 1867; in-18 avec un portrait. Prix : 50 c.

Louis Gruyer, sa vie, ses écrits, ses correspondances, par L. Alvin, de la classe des Beaux-Arts de l'Académie (de Belgique). Bruxelles, Bruylant-Christophe, 1867; in-18 de 190 pages. Prix : 2 fr. 50.

Hall, célèbre miniaturiste du XVIIIe siècle, sa vie, ses œuvres, sa correspondance, observations sur la technique de la miniature en France et en Angleterre, par Frédéric Villot, secrétaire général des musées impériaux. Paris, Jouaust, 1867; grand in-8 de 130 pages.

Tiré à 120 exemplaires sur papier vergé, prix : 15 fr.; 10 sur papier de Chine, prix : 25 fr.

Notice sur J.-I. Hittorff, lue à la séance ordinaire de l'Institut royal des architectes britanniques, le 8 avril 1867, par T. L. Donaldson, ex-président; traduit de l'anglais. Paris, Claye; 1867; grand in-8 de 23 pages.

Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-I. Hittorff, architecte, par A. Normand, architecte. Paris, A. Lévy, 1867; in-8 de 29 pages.

Extrait du *Moniteur des architectes*.

Biographie d'Ingres. Hommage au Conseil général de Tarn-et-Garonne et au Conseil municipal de la ville de Montauban, par M. B. Rey, sous-bibliothécaire de la ville. Montauban; Toulouse; Paris, Dumoulin, 1867; in-8 de 12 pages. Prix : 50 c.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 600.

Catalogue des tableaux, études peintes, etc., de J.-A.-D. Ingres, peintre, etc. (nouvelle édition). Paris, 1867; in-8 de 103 pages. Prix : 1 fr. 50.

Pour la 1re édition, voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 600.

Supplément au Catalogue des tableaux, études peintes, dessins et croquis de J.-A.-D. Ingres, peintre d'histoire, sénateur, membre de l'Institut, exposés dans la galerie du palais de l'École impériale des Beaux-Arts. Paris, 1867; in-8. Pages 69 à 98. Prix : 50 c.

L'art du XVIIIe siècle. Latour, par Edmond et Jules de Goncourt. Étude contenant quatre dessins gravés à l'eau-forte. Lyon, impr. de Perrin; Paris, Dentu, 1867; in-4 de 44 pages avec 4 planches. Prix : 5 fr.

Papier vergé teinté tiré à 200 exemplaires. Les planches ont été effacées après le tirage. A paru d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Voir la *Chronique des Arts* du 20 juillet, p. 207.

Ed. Manet, par Émile Zola. Étude biographique et critique accompagnée du portrait d'Ed. Manet, par Bracquemond et d'une eau-forte d'Ed. Manet, d'après Olympia. Paris, Dentu, 1867; in-8 de 48 pages avec 2 planches.

A paru d'abord dans la *Revue du XIXe siècle* du 1er janvier 1867.

Pascal, graveur. Toulouse, Caillol et Baylac, 1867; grand in-18 de 120 pages. Prix : 1 fr.

Bibliographies méridionales contemporaines.

Pérugin, sa vie et ses œuvres, par Achille Jubinal. Saint-Germain, Toinon, 1867; in-8 de 16 pages.

Paulus Potter, sa vie et ses œuvres, par T. Van Westrheene. La Haye, Martinus Nijhoff, 1867; in-8, suivi d'un Catalogue des œuvres de Paul Potter.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 juillet, p. 207.

Vie de Raphaël...

Voyez plus haut : Mélanges d'art et de littérature, par de Stendhal.

Ferdinand de Saint-Urbain, par Henri Lepage, avec un Catalogue de l'œuvre de cet artiste, par M. Beaupré. Nancy, Wiener, 1867; in-8 de 182 pages.

Thorvaldsen, sa vie et son œuvre, par Eugène Plon. Ouvrage enrichi de deux gravures au burin par F. Gaillard, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, et de trente-cinq compositions du maître, gravées sur bois par Carbonneau, d'après les dessins de F. Gaillard. Paris, Plon, 1867, gr. in-8 de faux-titre, titre, un feuillet non chiffré, et 328 pages, prix : 15 fr.

Gravures sur chine, avant la lettre, 200 exemplaires. Prix : 30 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 10 juillet, p. 199.

Notice sur la vie et les ouvrages de Paul Véronèse, par Ernest Breton. Saint-Germain, Toinon, 1867; in-8 de 19 pages.

Antoine Watteau, son enfance, ses contemporains : Gérin, Alardin, Girardin, Mignon, Julien Watteau, Vleughels, Dumont, Pater, Dubois, Saly, Gilis, Esein, Louis et François Watteau, par L. Cellier. Valenciennes, Henry, 1867; in-8 de 114 pages avec portrait et gravures.

X. — PHOTOGRAPHIE.

La Vérité sur l'invention de la photographie. Nicéphore Niepce, sa vie, ses essais et ses travaux, d'après sa correspondance et autres documents inédits, par V. Fouque, correspondant du ministère de l'instruction publique. Chalons-sur-Saône, Ferran; Paris, Gauthier-Villars, 1857; in-8 de 282 pages, avec un portrait et des planches photo-lithographiques reproduisant diverses pièces authentiques. Prix : 6 fr.

Nouvelle méthode de peinture à l'aquarelle et à l'huile appliquée uniquement aux portraits photographiés, petites dimensions et agrandis, par H. David, dit Lenglet, peintre. 4e édition. Paris, l'auteur, 1867; in-8 de 16 pages. Prix : 2 fr.

Trésor de la cathédrale de Reims, photographié par MM. A. Marguet et A. Dauphinot. Texte par M. l'abbé Cerf. Paris, Ve Berger-Levrault et fils, 1867; in-4 de 75 pages avec 88 photographies.

Tiré à 200 exemplaires numérotés à la presse.

Album du cabinet d'armes de S. M. l'empereur Napoléon III, pour faire suite au *Catalogue* dressé par M. A. Penguilly-L'Haridon. Château impérial de Pierrefonds. Paris, Claye, 1867; grand in-8 de 58 pages.

Photographies par A. Chevallier.

Antiquities of Cambogia, by J. Thomson. Edinburg, Edmonston, 1867, in-4. 16 photographies. Prix : Livres 4, 4 sch.

Annuaire des photographes pour 1865. 2e édition. Paris, Jalabert, 1867; in-16 de 192 pages. Prix : 1 fr.

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus dans le semestre.

Bulletin de la Commission des antiquités départementales (Pas-de-Calais). Tome I, n° 1. Arras, Tierny, 1867; in-8 de 68 pages.

Bulletin du comité d'histoire et d'archéologie du diocèse de Bourges. 1er trimestre de 1867. Bourges, Pigelet, 1867; in-8 de 31 pages avec 3 planches.

Le Moniteur de l'archéologue, paraissant le 1er de chaque mois, sous la direction de M. J-G. Coustou, membre de plusieurs sociétés savantes. 1re série. Tome I, nos 1 à 6. Février à juin 1866. Montauban, Bertuot, 1866; in-8. Un an : 6 fr. 50. Un n°, 50 c.

PAUL CHÉRON.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1867.

NEUVIÈME ANNÉE. — TOME VINGT-TROISIÈME.

TEXTE.

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

		Pages.
A. Nefftzer	La Grammaire des Arts du Dessin de M. Charles Blanc	5
Paul Mantz	Les beaux-arts a l'Exposition universelle. — Belgique, Hollande, Danemark, Suède, Norvége et Russie	7
François Lenormant	L'Antiquité a l'Exposition universelle.—L'Égypte (2e article)	31
Charles Blanc	Ingres. — Sa vie et ses ouvrages (2e article)	54
Albert Jacquemart	Exposition universelle. — Céramique. — XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle (1er article)	72
Philippe Burty	L'Exhibition de l'Académie royale de Londres	84

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

P. Viollet	Jehan Foucquet et quelques-uns de ses contemporains	97
Philippe Burty	L'impression et la reliure a l'Exposition universelle	114
Paul Mantz	Les beaux-arts a l'Exposition universelle. — L'Allemagne et la Suisse	134

Pages.

François Lenormant..... L'ANTIQUITÉ A L'EXPOSITION UNIVERSELLE.—L'Égypte (3e et dernier article)..... 150
Francis Aubert..... JOSEPH-MARIE VIEN (4e article)..... 175
Léon Lagrange..... NOTES DE VOYAGE : Nice et Louis Bréa; les Fragonard de Grasse; Ingres à Aix; le Musée de Marseille et M. Espérandieu; un Tableau de Finsonius..... 188

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Charles Blanc..... INGRES, SA VIE ET SES OUVRAGES (3e article)..... 193
Paul Mantz..... LES BEAUX-ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE. — Angleterre. — Espagne-Portugal. — Italie. — États-Unis..... 209
Albert Jacquemart..... EXPOSITION UNIVERSELLE. — Céramique, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle (fin)..... 231
Philippe Burty..... LA GRAVURE ET LA PHOTOGRAPHIE EN 1867..... 252
Charles Clément..... CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE GÉRICAULT. — Peinture (1er article)..... 272
Mis Girolamo d'Adda.... DE LA GRAVURE SUR DIAMANTS..... 294

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Francis Aubert..... JOSEPH-MARIE VIEN (cinquième article)..... 297
Alfred Darcel..... LE BRONZE DANS LES SALLES DE L'HISTOIRE DU TRAVAIL. EXPOSITION UNIVERSELLE..... 311
Paul Mantz..... LES BEAUX-ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE..... 319
Mis Giuseppe Campori... DE LA MANUFACTURE DE MAJOLIQUES ÉTABLIE PAR ORAZIO FONTANA A TURIN..... 346
Charles Clément..... CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE GÉRICAULT (deuxième et dernier article)..... 351
E. Henszlmann..... L'ART HONGROIS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE..... 373
Armand Baschet..... PAUL VÉRONÈSE APPELÉ AU TRIBUNAL DU SAINT OFFICE A VENISE..... 378
Léon Lagrange..... L'ART PERSAN..... 383

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Paul Allard..... L'ART-DEPARTMENT ET L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN DANS LES ÉCOLES ANGLAISES..... 393

Pages.

Alfred Darcel ..... Exposition universelle. — Bronze et fonte modernes 419
Charles Blanc..... Ingres, sa vie et ses œuvres (quatrième article).. 442
Mlle Giuseppe Campori... Le Pordenone a Ferrare..... 459
Francis Aubert..... Joseph-Marie Vien (sixième et dernier article).... 470
Émile Galichon..... Exposition de tableaux primitifs, a Bruges..... 483

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Émile Galichon..... L'Art pour tous. — Encyclopédie de l'art industriel et décoratif..... 489
François Lenormant..... Les Monuments de l'age de pierre..... 499
L. Delisle, de l'Institut.. Notice sur un manuscrit des Miracles de Notre-Dame, conservé au séminaire de Soissons..... 524
Émile Galichon..... Un dessin de Léonard de Vinci, pour l'Adoration des Mages, de Florence..... 531
Louis Courajod..... Les Sépultures des Plantagenets, a Fontevrault. — 1189 à 1867..... 537
Alfred Darcel ..... Exposition universelle. — Galvanoplastie, Ferronnerie et Damasquine..... 559
E. G..... Les Collections célèbres d'œuvres d'art, par M. Édouard Lièvre..... 572
F. Del Tal..... L'Œuvre de Jehan Foucquet, publié par M. Curmer..... 574
Paul Chéron..... . .. Bibliographie des ouvrages publiés en France et a l'étranger sur les Beaux-Arts et la curiosité, pendant le second semestre de l'année 1867..... 575

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Encadrement de page, tiré d'un livre italien du XVe siècle..... 5
En-tête tiré d'un tableau de M. Leys : *Marguerite recevant le serment des arquebusiers d'Anvers*. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 7
L'intérieur de Luther à Wittemberg. Eau-forte de M. Leys..... 10
Tête d'eunuque; sculpture égyptienne, dessinée par M. Castelli, gravée par M. Lavieille. Collection de Mgr le prince Napoléon..... 31
Hache du trésor de la reine Aah-Hotep. Dessin de M. Gaillard, gravure de Mlle Hélène Boëtzel..... 48
Poignard du trésor de la reine Aah-Hotep. Dessin et gravure par les mêmes. 48
Vase égyptien..... 53
Jeune homme consolant un enfant, d'après un dessin d'Ingres. Dessin de M. Chevignard, gravure de M. Midderigh..... 54
Portrait de Mme Devauçay, par M. Léopold Flameng, d'après un tableau d'Ingres, appartenant à M. Frédéric Reiset. Gravure tirée hors texte..... 58
Étude d'homme, d'après un dessin d'Ingres pour l'*Age d'or*. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 71
Lettre Q, tirée d'un ouvrage français du XVIe siècle..... 72
Coupe à jour, dite l'écumoire, par Bernard Palissy. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Sotain..... 74
Hanap rustique, par Bernard Palissy. Dessin et gravure par les mêmes..... 76
Grand plat rustique, par Bernard Palissy. Dessin et gravure par les mêmes..... 77
Canette ornée de sujets, par Bernard Palissy. Dessin et gravure par les mêmes.. 79
Le mois de juillet; miniature du XVIe siècle, de la collection de M. Benjamin Fillon. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 81
Salière en faïence fine d'Oiron. Dessin de M. Delange, gravure de M. Boëtzel... 83
Lettre L, tirée d'un livre italien du XVe siècle..... 84
Pastorale. Eau-forte de M. Leighton. Gravure tirée hors texte..... 90
Cul-de-lampe, d'après un dessin de Jean d'Udine..... 96

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Tête de page tirée d'un livre italien du XVe siècle..... 97
Portrait de Jehan Foucquet, d'après un émail du Louvre. Dessin de M. Jules Jacquemart, gravure de Mlle H. Boëtzel..... 97

Pages.

Jason; bois du Thorvaldsen, édité par M. Plon. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Carbonneau 114
Planche tirée du livre des édité *Jardins*, par M. Mame. Gravure tirée hors texte. 118
La Nuit; bois du Thorvaldsen, par M. Eug. Plon. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Carbonneau 121
Les Ages de l'Amour ; bois du Thorvaldsen, par M. Eug. Plon. Dessin et gravure par les mêmes 121
Diane, par Benvenuto Cellini; bois des *Chefs-d'œuvre des Arts industriels*, par M. Philippe Burty. Dessin de M. La Guillermie 123
Tête d'homme; dessin de Léonard de Vinci. Bois de l'*Histoire des Peintres*, par M. Charles Blanc. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Simon 125
L'Amour découvert, d'après Baudoin. Bois de l'*Histoire des Peintres*, par M. Charles Blanc. Dessin de M. Paquier, gravure de M. Chapon 127
Reliquaire du trésor de Reims, XIIIe siècle. Bois du *Dictionnaire du mobilier français*, par M. Viollet-le-Duc. Dessin de M. Viollet-le-Duc, gravure de M. Lacoste 129
Escabeau du XVIe siècle. Bois de *l'Art pour Tous*, édité par M. Morel 131
Cul-de-lampe tiré du livre des *Jardins*, édité par M. Mame 133
La Captivité, d'après Overbeck. Dessin de M. Mariani, gravure de M. Grout 134
Stèle égyptienne, dessinée par M. Castelli, gravée par M. Lavieille 150
Ra-em-Ké; statue égyptienne en bois, dessinée par M. Gaillard, gravée par Mlle Hélène Boëtzel 153
Schafra; statue égyptienne en diorite, dessinée par M. Gaillard, gravée par MM. Hotelin et Hurel 159
Améniritis; statue égyptienne en albâtre, dessinée par M. Gaillard, gravée par Mlle Hélène Boëtzel 161
Lettre M, tirée d'un livre français du XVIe siècle 175
Cul-de-lampe tiré d'un livre de Dorat, XVIIIe siècle 187
Lettre C, tirée d'un livre italien du XVe siècle 188

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Encadrement de page tiré d'une reliure Renaissance 193
Œdipe expliquant l'énigme, gravure de M. Gaillard, d'après M. Ingres. Planche tirée hors texte 202
Lettre italienne I, du XVe siècle 209
Lettre P, XVIe siècle. École française 231
Vase italo-nivernais 232
Sucrière à poudre, de Rouen 234
Rouen, aiguière en casque, dessin de M. Delange, gravé par M. Boëtzel 235
Assiette de Rouen, à fonds niellés, par les mêmes 237
Poêle en faïence de Marseille 239
La Duchesse, estampe tirée de la *Danse des morts*, de Holbein, fac-simile par M. Pilinski 252

Pages.

La Route de Poissy, dessin de Mlle Rosa Bonheur, gravé par M. Marais. Extrait du *Paris-Guide* 257
Titre d'un livre, par Albert Dürer, reproduit en fac-simile par M. Pilinski 261
Eau-forte de Ducerceau, fac-simile par le procédé Comte. Extrait de l'*Art pour Tous* 265
François Ier et Charles-Quint à Saint-Denis, dessin de Gros, fac-simile par le procédé Durand. Extrait du livre de M. Delestre : *Gros, sa Vie et son Œuvre* 269
Judith portant la tête d'Holopherne, bois tiré de la Bible de Holbein; fac-simile par M. Pilinski 271
Lettre L criblée, du XVIe siècle italien 272
Lettre D, XVIe siècle français 294

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Encadrement de page d'après un dessin de Toro, de la collection de M. le marquis de Chennevières. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Hotelin-Hurel 297
Cul-de-lampe tiré d'un livre de Dorat 310
Lettre L, tirée d'un livre français du XVIe siècle 311
Apôtre, d'après un dessin d'Hippolyte Flandrin. Dessin de M. Chassevent, gravure de M. Boetzel 319
Le Sermon de Daïan Cardozo, Synagogue d'Amsterdam, tableau de M. Brandon, gravé à l'eau-forte par lui-même. Gravure tirée hors texte 328
La Lecture, tableau de M. Breton, dessiné par le peintre, gravé par M. Boëtzel. 331
Jeunesse, tableau de M. Aubert, dessiné par le peintre, gravé par M. Boëtzel.... 333
La Consolation, tableau de Mme Browne, gravé à l'eau-forte par elle-même. Gravure tirée hors texte 334
Retour du concours régional, tableau par M. Jundt, dessiné par le peintre, gravé par M. Boëtzel 335
Galerie d'Apollon, tableau de M. Navelet, dessiné par le peintre, gravé par M. Boëtzel 337
Le Bois de la Haye, tableau de M. Paul Huet, gravé à l'eau-forte par lui-même. Gravure tirée hors texte 338
Monument du président Favre, par M. Gumery. Dessin par l'auteur, gravure par M. Boëtzel 341
Un Caïque, croquis de Decamps, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain. 345
Lettre L, tirée d'un livre d'architecture de Jean Cousin 346
Vase en forme de rhyton, de Maestro Giorgio, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain 350
Revers d'une médaille du Pisan 351
Lettre L, tirée d'un livre français du XVIe siècle 373
Lettre J, tirée d'un livre français du XVIe siècle 378
Lettre E, tirée d'un livre italien du XVe siècle 383

Pages.
Mosquée en ruine de Hamadan..... 385
Tombeau de poëte Hafez, à Chiraz..... 387
Couvent des derviches, à Ispahan..... 389
Mosquée et tombeau de Hussein, à Kazwin..... 391
Cul-de-lampe, par M. Léopold Flameng..... 392

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Encadrement de page, emprunté à un livre imprimé à Lyon au XVIe siècle. Dessin de M. Pilinski..... 393
Poésie d'après Raphaël; dessin de M. Manche, gravure de M. Ouartley..... 418
Génie distribuant des couronnes; statue de Rauch, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Hotelin..... 419
Monument funéraire, par M. Bartholdi. Eau-forte de M. Bracquemond, tirée hors texte..... 422
Coffret à bijoux, par M. Constant Sevin. Exposition de M. Barbedienne. Gravure de M. Lièvre, tirée hors texte..... 426
Vase en brèche, exposé par M. Viot..... 427
Pendule dans le style Louis XVI, exposée par M. Beurdeley..... 429
Cafetière, exposée par M. Christofle; dessin de M. Montalan, gravure de M. Midderigh..... 431
Écritoire exposée par M. Lerolle..... 432
Coupe de bronze, exposée par M. Servant..... 433
Candélabre de bronze doré, exposé par M. Hollenbach, de Vienne..... 436
Lampadaire de fonte, exposé par M. Barbezat..... 440
La Foi, d'après Ingres; dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 442
Lettre L, empruntée à un livre français du XVIe siècle..... 459
Portrait de Pordenone, par Vasari; dessin de M. Jacquin, gravure par M. Midderigh..... 461
Cavalier, tiré d'un dessin de Léonard de Vinci, de la collection de M. Thiers... 469
Lettre V, empruntée à un livre français du XVIe siècle..... 470
Portrait de Vien. *Fac-simile* d'un dessin de David; dessin de M. Français, gravure de M. Boëtzel..... 482
Vierge d'un maître de l'école de van Eyck, dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. Collection de M. É. Galichon..... 483

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré du *Roland furieux;* édition de Venise..... 489
Candélabre de bronze du XVIe siècle. Collection Spitzer..... 491
Calice par Germain; XVIIIe siècle..... 492
Meuble de Ducerceau; XVIe siècle..... 493
Vase de Ducerceau; XVIe siècle..... 494

Pages.
Ornementation allemande du XVIe siècle..... 495
Marque de livre dessinée par Jean Goujon; XVIe siècle..... 496
Décoration par Salembier; XVIIIe siècle..... 497
Cul-de-lampe par Salembier; XVIIIe siècle..... 498
Lettre française L, du XVIIe siècle..... 499
Graffito représentant un renne..... 505
Mammouth, gravé sur une lame d'ivoire..... 505
Poignard en corne de renne, provenant de la grotte de Laugerie-Basse..... 507
Os trouvé dans les cavernes du Périgord..... 507
Chasse de Laon. Miniature tirée du manuscrit des *Miracles de Notre-Dame*... 524
Vierge glorieuse. Miniature tirée du manuscrit des *Miracles de Notre-Dame*.. 538
Cul-de-lampe tiré d'une miniature..... 530
Lettre française Q, du XVIe siècle..... 531
Croquis de Léonard de Vinci, gravés en fac-simile par M. Pilinski. Collection de M. Émile Galichon..... 532
Croquis de Léonard de Vinci, gravés en fac-simile par M. Pilinski; verso de la feuille précédente. Collection de M. Émile Galichon..... 533
Adoration des Mages, par Léonard de Vinci. Tableau de Florence..... 534
Première pensée pour l'Adoration des Mages. Fac-simile par M. Baldus. Gravure tirée hors texte. Collection de M. Émile Galichon..... 534
Bronze attribué à Léonard de Vinci. Collection de M. Thiers..... 536
Lettre L, tirée d'un manuscrit du XIVe siècle..... 537
Cul-de-lampe emprunté à l'architecture du XIIIe siècle..... 558
Lettre L, tirée d'un livre de Jean Cousin..... 559
Monument du prince Albert à Hyde-Park..... 567
Croix qui surmontera le monument du prince Albert..... 569
Vase en fonte de fer de la General Iron Company 581
Lettre italienne E, du XVe siècle..... 572
Meuble de la collection Sauvageot, gravé par M. Lièvre. Gravure tirée hors texte. 572
Miniature de Jehan Foucquet. Chromolithographie publiée par M. Curmer. Planche tirée hors texte..... 574

FIN DU TOME VINGT-TROISIÈME.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY